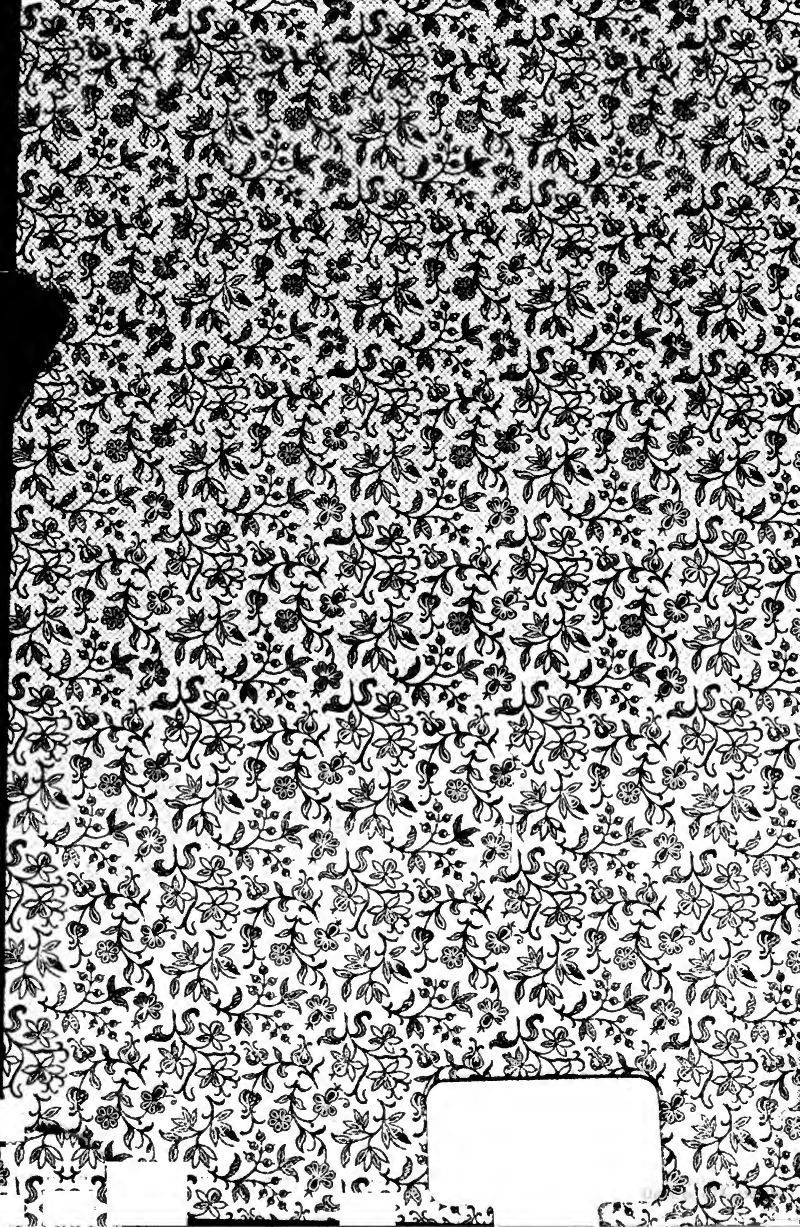
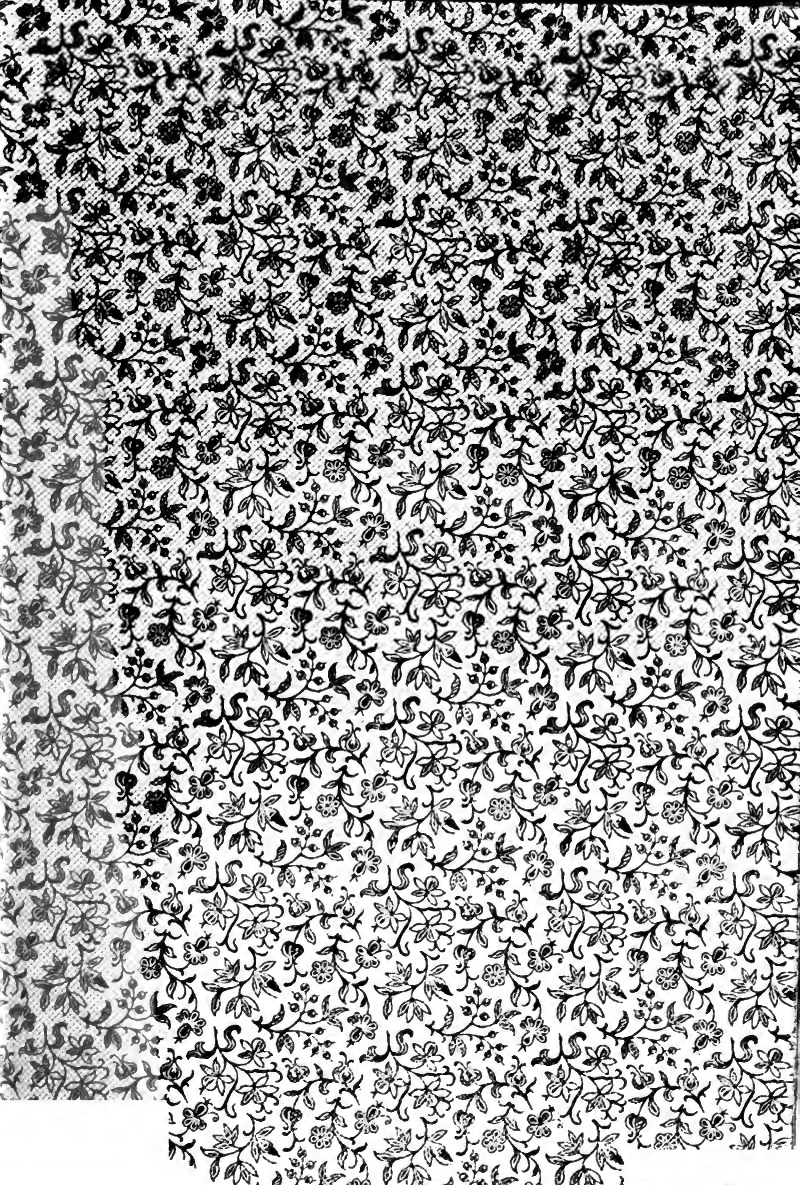
Vom Theater um die Jahrhundert...

Rudolf Presber





Dr Gloege

Früher erschienene Schriften von

Rudolf Presber:

„**Poveretto** und andere **Novellen**.“ (Pierson's Verlag, Desden.)

„**Das Fellahmädchen** und andere **Novellen**.“ (F. Fontane & Co., Berlin.)

„**Poins, Meine Verse.**“ (Gebr. Knauer, Frankfurt a. M.)

„**Der Schuß.**“ Schauspiel. (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. in Stuttgart.)

„**Der Vicomte.**“ **Verskomödie.** (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. in Stuttgart.)

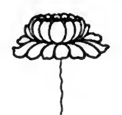
Vom Theater

um die Jahrhundertwende.

Zwölf Kapitel

von

Rudolf Presber.

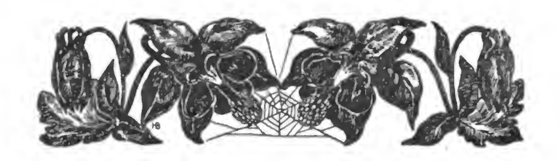


Stuttgart 1901.

Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer.

Inhalts-Verzeichnis.





Vorwort.

Der Anregung von verschiedenen Seiten gern folgend, fasse ich in diesem Büchlein zwölf Aufsätze über das Theater um die Jahrhundertwende zusammen. Mit Ausnahme des ersten, einleitenden sind sie alle in der von J. E. Freiherrn v. Grotthuß herausgegebenen Monatsschrift „Der Türmer" im Laufe der beiden Winter 1898 auf 1899 und 1899 auf 1900 erschienen. Ich habe geglaubt, an ihrer Form nichts Wesentliches mehr ändern zu sollen.

Es sind im einzelnen keine strengwissenschaftlichen Abhandlungen, und als Ganzes haben sie gewiß nicht den Ehrgeiz, eine in sich abgeschlossene Dramaturgie zu bilden. Plaudereien sind es. Plaudereien eines Kritikers, der in der dramatischen Kunst die schönste und vornehmste Blüte aller Künste sieht. Plaudereien mit einem Leser, der von dem Vorurteil befreit ist, daß man über Blumen Verständiges nur im Stile botanischer Lehrbücher reden könne.

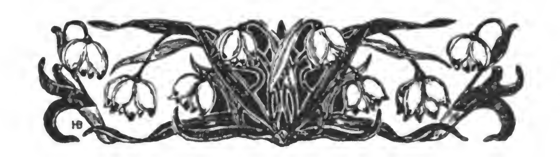
Als Monatsberichte von den Berliner Bühnen sind die Aufsätze ursprünglich niedergeschrieben. Die „Berliner Bühnen" bedeuten heutzutage die deutsche Bühne. Denn die dramatischen Werke, die nicht durch das Brandenburger Thor in die Welt zogen, sondern

andere, eigene Wege zum Erfolg fanden, sind an den Fingern einer Hand zu zählen. Man kann das tief bedauern. Man kann sich darüber entrüsten. Leugnen kann man es nicht.

So darf ich wohl sagen, daß die zwölf Kapitel dieses Buches von der deutschen Bühne um 1900 handeln, obschon sie sich fast ausschließlich mit Berliner Premièren zu beschäftigen scheinen. Wenn einmal die klugen und wohlgemeinten Anregungen, die eben von mancher verständigen Seite kommen, einen fruchtbaren Boden gefunden haben, wenn Berlin sich nicht mehr als allein tonangebend im Reiche des deutschen Dramas, des gespielten deutschen Dramas betrachten darf, dann werde ich selbst das größte und ehrlichste Vergnügen darüber empfinden, daß ich kein Recht mehr habe, vom „deutschen Drama" zu reden, wenn ich Berliner Premièren meine.

Berlin, im September 1900.

Rudolf Presber.



Die rote Loge.

Wenn ich, ruhige, behagliche Stunden nützend, im Buche meiner Erinnerungen zurückblättere, so finde ich, daß nichts so früh stark und nachhaltig auf mich gewirkt hat, als das Theater.

Nicht etwa, daß ich als verzogenes Bübchen, wie es wohl in manchen Großstadtfamilien, in denen ein Abonnement seufzend abgesessen werden muß, Sitte ist, jede Woche einmal in ein geeignetes oder ungeeignetes Stück geschickt worden wäre. Mein Vater war ein sehr kluger, fast übertrieben vorsichtiger Mann, der sich wohl hütete, das unruhig flackernde Gehirnchen des Kindes zu früh mit allzu bunten Vorstellungen und verfrühten Fragen zu füllen, die ihm den langsam erstarkenden Blick in die Wirklichkeit hätten verderben oder doch fälschen können. In meiner Vaterstadt kam ich als Kind nur selten ins Theater, nur zu Anfang der Ferien, oder als ganz besondere Belohnung für diese oder jene gute Arbeit in der Schule. Das erste Stück, das ich überhaupt sehen durfte, war Schillers „Wilhelm Tell“. Aber vor Aufregung bekam ich heftiges Nasenbluten just in der Apfelschußscene und habe lange, mit den Thränen kämpfend über mein grausames Mißgeschick, draußen im halbdunklen Korridor an der plätschernden Wasserleitung gestanden, während

drinnen in der hohlen Gasse, die als einziger Weg nach Küßnacht führt, der schlimme Landvogt erschossen wurde ...

Und ich hätte ihn gar so gern erschießen sehen! Denn meine Jugend lechzte nach blutigen Heldenthaten! Ein Stück ohne Mord war mir damals genau so unerwünscht, wie fünf Jahre später ein Stück ohne Liebe, ein Stück ohne Backfische mit hängenden Zöpfen und ohne Assessoren, die sich in der Verwirrung ihrer Gefühle auf die Cylinder setzen.

Ein meiner Vaterstadt benachbartes Hoftheater wurde damals von meinem Onkel geleitet, und an dieses nicht große, nicht praktische, ja eigentlich nicht einmal freundliche Haus — es ist längst durch einen berühmten Prunkbau ersetzt — knüpfen sich die ersten Erinnerungen an das aufdämmernde Bewußtsein: daß Schein und Sein zu trennen sei, daß die Bühne nur das Besondere wiedergiebt, und daß die Spieler dort oben reinlich geschieden werden müßten von dem, was sie mit großen Gesten zu tragieren hatten.

Wenn ich zu Besuch in der reizenden Villenstadt war — es geschah nur, wenn das böse, mit Zittern erwartete „Zeugnis“ keine allzu bedenklichen Noten aufwies — genoß ich mehr Freiheit und, beglückt durch meine dankbar leuchtenden Augen, mein glühendes Interesse und den stürmischen Enthusiasmus meiner Jugend und meines Temperaments, nahmen mich Onkel und Tante in diesen herrlichen Tagen fast jeden Abend, wenn nicht das Stück gar zu gefährlich für meine allzu aufmerksamen Ohren war, mit in ihre kleine Prosceniumsloge zur Rechten der Bühne.

Ach, diese Loge! Ich glaube, wenn das Leben mich unerbittlich bis zur äußersten Grenze des Greisenalters

aufsparen würde, bis zu jener grausamen Zeit, wo geliebte und gehaßte Erinnerungen müde, dämmrig und gleichgültig in einander verschwimmen, wo die Bilder fröhlicher Weggenossen blasser und undeutlicher werden und große schmerzende Lücken klaffen im verbrauchten Gedächtnis — diese kleine Loge mit den roten Vorhängen, mit den an der Brüstung angebrachten quadratischen Augenschirmen, deren dunkles Rot gegen die Lichter des Orchesters schützte, mit ihrem seltsam anheimelnden Geruch nach dem Sammet der alten, hochgepolsterten Stühle, mit den kleinen Fußbänken, die stets da standen, wo sie ganz gewiß niemand brauchte, mit den knisternd aufflatternden Zetteln über der Logenbrüstung . . . nein, diese Loge würde ich nie vergessen. Nie!

Und immer wieder käme, wenn ich an sie dächte, jenes alte, starke, zwingende Gefühl über meine feierlich gestimmte Seele, jenes Gefühl, gemischt aus Ehrfurcht und Behaglichkeit, aus quälendem Wissensdurst und innigem Vergnügen. Und ein ganz, ganz klein wenig Eitelkeit war wohl auch dabei, damals. Denn ich kam mir selbst nicht so ganz unwichtig vor, wenn ich den Gang hinter den Parterrelogen entlang hinter dem behäbig wandelnden Direktor und seiner Frau zu dem Thürchen schritt, das in das kleine Vorzimmer zur Loge führte. Der alte Logenschließer, der mit seiner großen, rundglasigen Mandarinenbrille im verwitterten runzligen Gesicht und mit dem immer offenen Uniformrock aussah wie ein alter, von seiner Würde tiefdurchdrungener Schloßkastellan, sprang mit eilfertigen Schritten voraus, drückte auf den geheimen Knopf und ließ uns mit tiefem Bückling, von dem ich ein Teilchen auch auf mich bezog, eintreten in die dämmrige Loge. Und dann jener herrliche, seltsame Geruch, der

den Theatern der ganzen Welt eigen ist: Leim, Leinewand, ein wenig Teer, Lack von den heißen Lampenschirmen der Musiker — damals war noch die von Laube so glühend verteidigte Zwischenaktmusik Mode, auf die man jetzt fast überall zu verzichten gelernt hat — das gab eine wonnige Düftemischung, die mir lange, lange die liebste geblieben ist, und für die ich Veilchen, Jasmin, junge Nelken, ja selbst den Duft hübscher blonder Zöpfe gegeben habe. Denn wie ein begeisterter Seefahrer den scharfen Geruch der geteerten Planken und der geölten Taue liebt, die ihn an den Kampf mit den Elementen, an das freie Spiel der Kräfte, an schäumende Wogen, an purpurne Sonnenuntergänge und schweigende windstille Nächte unter dem hochgewölbten Sternenhimmel des Mittelmeeres erinnern, so habe ich Jahre und Jahre lang jenen warmen trockenen Duft geliebt, jenen Atem der Bühne, der in fühlbaren warmen Wellen den Nahesitzenden überflutet, wenn der gemalte Vorhang sich hebt und, noch zitternd von dem letzten Handgriff der Arbeiter, die grellen Coulissen sichtbar werden in all' ihrer plump gezimmerten, grobgemalten Herrlichkeit.

Und mit welchem heiligen Ernst nahm ich alles, was da vorn auf der großen erleuchteten Bühne vor sich ging! Wie grimmig habe ich die Bösewichter gehaßt! Wie habe ich mit der getäuschten Tugend gebebt, mit der verfolgten Unschuld gelitten! Und welches feierliche Gefühl, welcher fromme Schauder vor der Majestät des Todes beschlich mich, wenn da vorn auf der Bühne, keine fünf Schritte von dem Eckchen, wo ich blaß, mit kalten, gefalteten Händen in der Loge saß, Mark Anton den von des Brutus Dolch durchbohrten Mantel von der Leiche Cäsars zurückschlug:

Wie, weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsres Cäsars Kleid verletzt? Schaut her!
Hier ist er selbst geschändet von Verrätern!

Es waren die Toten auf der Bühne, die mich zuerst über das Leben nachdenken ließen.

Damit ist es mir nun sonderbar gegangen. Der erste wirkliche Tote, den ich in meinem Leben gesehen, war mein Mathematiklehrer in Quinta. Nie ein besonders guter Mathematiker, hatte ich den strengen, kalten, zum Spott geneigten Lehrer wenig geliebt; und er, der auch keine rechte Freude an mir haben konnte, hat mich auch gerade nicht durch ein glühendes Interesse für meine Person ausgezeichnet. Er war Jahre hindurch schwer krank. Man sollte Kranke nicht zu Lehrern der Jugend machen. Dem Gesunden und Lebendigen strebt die Jugend zu. Sie will bergauf gehen mit ihren Meistern, nicht bergab ... Als ich dann von dem Tode des blassen Mathematikers hörte, hatte ich zuerst nur das eine, unklare Gefühl, daß aus meinem Leben etwas Peinliches, etwas Feindliches hinweggenommen sei. Mit dem Begriff des Todes hatte sich mein junges Gehirnchen, das mit dem Leben noch so viel zu thun hatte, überhaupt noch gar nicht herumgeschlagen. Und doch ward ich das Gefühl nicht los, daß diese Erleichterung, die ich empfand, und die mich — ich darf's heute nicht leugnen — fast fröhlich stimmte, ein Unrecht sei an dem Toten, ein Unrecht an einem Wehrlosen. So kam es, daß ich mich in einer Anwandlung reuiger Selbstpeinigung für das Leichenbegängnis, dem wir Schüler alle anwohnen sollten, meldete, einen Kranz zu tragen. Und wir Kranzträger haben dann in der Leichenhalle, wo der Sarg noch einmal geöffnet worden war, den toten Lehrer gesehen, während uns der starke,

betäubende Duft der Hyazinthen und Tubarosen fast den Atem benahm . . . Das blasse Gesicht mit den spitzen Backenknochen von rötlichem Bart umrahmt, und die bläulich schimmernde Stirn von den scharf gescheitelten, seltsam schwarzen Haaren überdacht, habe ich Jahre und Jahre nicht vergessen können.

Jahre und Jahre habe ich auf der Bühne nie einen andern Toten gesehen, als meinen Mathematiklehrer aus Quinta. Der Lebende, der Redende, der Handelnde dort auf den Brettern hielt mich im Bann, und kein Vergleich mit mir bekannten Menschen drängte sich hier in die Täuschung und in meinen reinen Genuß des Spiels. Aber sobald Gift, Mord, Dolch oder Alter da vorn auf der Bühne einen der Helden — gleichviel ob in der Oper oder im Schauspiel — seinen Geist mit einer letzten schönen Redensart, wie sie den Sterbenden der Komödie meistens zur Verfügung steht, aushauchen ließ, sah ich in dem unbeweglichen Körper nur noch den Einen — meinen toten Mathematiklehrer, von dessen Sarg zum erstenmal über meine junge ahnungslose Seele der unvergeßliche kalte Schauer ausgegangen war. Und das geschah nicht anders mit dem alten Attinghausen wie mit Julius Cäsar oder dem Herzog von Friedland, wenn er in sein Schlafgemach schritt, einen langen Schlaf zu thun. Im Rahmen jener roten Loge ist mir nie ein anderer Toter erschienen.

Das naive Publikum aber bleibt der Schaubühne gegenüber immer ein Kind. Es lernt die Erlebnisse seines eigenen Lebens nie ganz trennen von den Irrungen und Wirrungen der Männer und Frauen, die ihm da vorn auf der Bühne, geschminkt und festlich gekleidet, das schlichte große Menschenschicksal verkörpern sollen. Und da es das naive Publikum ist, das im Grunde die großen Erfolge

wie die großen Niederlagen aus der Empfindung des Augenblicks heraus bereitet, weil es anders wie das wohlerzogene oder blasierte Publikum bereit ist, seinem Wohlgefallen oder Mißfallen spontanen, lauten, oft leidenschaftlich lärmenden Ausdruck zu verleihen, so wird es immer eine Reihe findiger Köpfe geben, die durch ein keck hingeworfenes Wort, eine zur Verkleidung des erregenden Zeitereignisses geschickt erdachte Wendung oder Situation einen Augenblickssieg zu erringen verstehen, mit dem die Kunst nichts zu thun hat. Wie mein in seiner Unreife tief erschüttertes Knabengemüt sich vor 20 Jahren jede Leiche auf der Bühne in die Leiche des einzigen wirklichen Toten wandelte, den ich gesehen, wie die auf dem Feld der Ehre in Jugendkraft und Königsprunk fallenden Helden im Augenblick ihres Todes auf der Scene für meine Augen alle die von Leid und Krankheit entstellten Züge des blassen Mathematikers annahmen, den ich so mager und armselig in seinem schwarzen Fräckchen in dem bekränzten Tannensarge hatte liegend gefunden; so wandelt das naive Publikum heute noch die Helden der Rampenwelt in die Helden seiner Tage. Es folgt willig einer Wendung, einer Anspielung, einer Prophezeiung, die aus der vorgetäuschten Zeit und Handlung heraus unmöglich, ja unsinnig wäre, und die nur erklärbar wird aus dem Umstand, daß der Dichter zwar kaum die Leute gekannt hat, die in den Ritterburgen der Zeit seiner Komödie wohnten, sehr gut aber die Leute kennt, die das Stammpublikum ausmachen auf den roten Plüschsesseln im Parkett.

Ich sage, das „große Publikum“ bleibt immer ein Kind. Und wenn der sehr weltkluge, sehr gütige Verfasser des „Struwwelpeter“, bekanntlich ein warmherziger Kinderfreund und ein ausgezeichneter — Irrenarzt, ein-

mal die bunten Fratzen seines unsterblichen Büchleins gegen eifernde Aesthetiker verteidigend, gesagt hat: Ihr könnt den Kindern nicht die Venus von Milo zum Spielen geben, und der Apollo von Belvedere ist ihnen ein unnützes Spielzeug; so hat der vielerfahrene alte Herr mir nicht widersprochen, wenn ich im großen Publikum immer wieder das Kind finde. Das Kind in seiner Neugier, in seinem naiven Staunen, in seiner Vorliebe für Fratzen, das Kind in seiner peinlichen Altklugheit und manchmal auch in seinem phantasievollen Mitleid. Denn das Kind beweint seine Puppe, die den Arm verloren hat, ganz ehrlich; und es weiß doch, diese Puppe hat nie gelebt, und es ist ein Stück Holz, ein bißchen Tuch oder Leder, nichts anderes, was da verloren ging. So weiß das große Publikum, wenn es nachdenkt, daß seine „Hüttenbesitzer“, seine „Lorle's“, und alle die ihnen Verwandten nie gelebt haben, nie leben werden, daß ihre grelle Theaterleidenschaft keine echte Leidenschaft, ihr Puppenschicksal kein Menschenschicksal ist. Aber es ist gerührt und weint gar, wenn diese Braven Schaden nehmen an ihrem monologreichen Scheinleben und an ihrer thränenreichen Seele.

Und wie ein Kind läßt sich das große Publikum auch erziehen. Das klassische Zeitalter erzog sich sein Publikum zum Verständnis von pathetischer Rede, von wiegendem Rythmus und großer, voller Geste. Eine spätere Zeit, der Heinrich Laube und seine Wiener Schule das Gepräge gab, erzog das große Publikum zur Handlung, zum Interesse am Stofflichen, an der Intrigue; zu einer gewissen straffen Nüchternheit. Dann nahmen es die Meininger in ihre prunkvolle Schule. Sie öffneten ihm Auge und Verständnis für lebendiges Zeitkolorit, für das Echte, für die großen, imposanten Bilder und die Poesie

der Massen. Dann aber kamen die realistischen Neuerer, warfen Pomp und Pracht verächtlich in die Rumpelkammer und übertrugen das Echte von strahlenden Königshöfen und rauschenden Festen in die lichtlosen Hütten der Armen und Elenden, an das Krankenlager, ins Spital, in mißduftende Kellerkneipen und in öde Gefängnisse. Und wiederum ging das Publikum, das große Kind, nachdem es den ersten Schauder und Ekel überwunden, willig mit. Es lernte, daß diese blassen, von der Arbeit zermürbten Helden, diese Schlechtgekleideten, Dialektredenden mit dem Armeleutgeruch und den allzu menschlichen Gewohnheiten, Kinder ihrer Umgebung waren, arme Sklaven des „Milieu" blieben, in dem sie sich bewegten, und sich vergebens auflehnten gegen die Tyrannei der Niederungen, denen sie entstammten ... Welch ein Weg von der Goethe-Zeit bis zum schlesischen Fuhrmannsdrama! Und doch, das Publikum hat ihn mitgemacht. Denn nicht die Lehre ist es, die den Gedankengang des Kindes bestimmt, sondern der starke Lehrer, der mit lebendiger Ueberzeugung zu ihm redet.

Wer ihm aber in die jeweils beliebte Form, an die es die Klugen und Starken langsam gewöhnt haben, mit gewandt vollführter Täuschung die Fragen und Kämpfe, die Sorgen und das Elend der eigenen Tage gießt, dem läßt es willig den Schlüssel zu seinem unbewachten Herzen, den goldenen Schlüssel zum Erfolg. Nie hätte vor zwanzig Jahren das epigonische Jambendrama so rauschende Siege gefeiert, wenn nicht auf den geduldigen Brettern in Eisenrüstung und Lederkoller der Geist und mehr noch die Phrase kaum erlebter großer Zeit umgegangen wäre. Nie hätte eine sauber gearbeitete Märchenkomödie, wie der „Talisman", einen so lauten, kräftigen Widerhall geweckt,

wenn sie nicht — eben noch deutlich genug für das große Kind, das so stolz ist, wenn es billige Rätsel lösen darf — in das bunte, romantische Gewand ihrer blitzblanken Verse gekleidet hätte, was unserer Zeit näher lag und unserem Lande, als dem alten Königreich Cypern und der glücklichen Insel im östlichen Mittelmeer.

Wen aber Beruf und Neigung mit starkem Zwang zu einer unausgesetzten Beobachtung der Scheinwelt führen, die uns das Leben und des Lebens köstlichsten Inhalt: die höchste Kunst bereiten will, ach, in dessen Brust wohnen zwei Seelen, wenn er sein Auge für einen Augenblick abwendet von der Bühne und ins Publikum schaut. Die eine Seele hadert mit diesem vielköpfigen großen Kinde, das sich so leicht überrumpeln läßt von dem geschickt gesetzten Wort, von der runden Geste, die ein Gefühl ersetzen soll, von einem stimmungsvollen Geläut, von einem brutalen Dialekt, und einem unmöglichen Sterben. Sie grollt über den Leichtsinn, mit dem das Wertlose in der Verpackung der Tagesmode entgegengenommen und das fremdartige Große und Starke verständnislos belächelt wird. Sie hadert mit den Leuten, die aus ihrer billig erkauften guten Laune den Erfolg wachsen lassen für die dramatischen Spekulanten und über die schweigenden Schüchternen, die das gewaltig Ergreifende nicht zu verteidigen wagen, weil es leise und unaufdringlich und nicht in den üblichen Formen kommt.

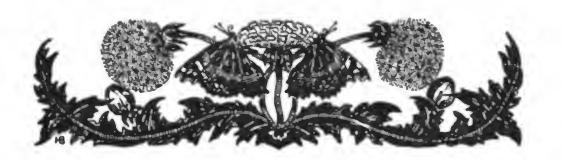
Die andere Seele aber wird von heißer Sehnsucht erfaßt nach jenen Abenden in der kleinen roten Loge; jenen Abenden, da der bemalte Vorhang noch die großen Weltgeheimnisse, die ewigen Rätsel zu verbergen schien; da der seltsame, warme Atem der Bühne wie ein grauer Schauer über das junge Herz hinstrich und jedes Wort

von dort oben als eine Offenbarung ans Ohr klang, jedes Bild dem gierig schauenden Auge ein kluges Gleichnis des Lebens schien.

Je tiefer wir vorwärts schreiten ins Leben, je ehrlicher und grausamer wir selbst in die letzten Winkel unserer Illusionen hineinleuchten, um so lauter pocht manchmal die Sehnsucht an unser Herz, die Sehnsucht, noch einmal in jener kleinen Loge mit den roten Vorhängen zu sitzen, mit den an der Brüstung angebrachten quadratischen Augenschirmen, deren dunkles Rot gegen die Lichter des Orchesters schützt; noch einmal auf einem der alten, hochgepolsterten Stühle zu sitzen und mit weit offen schauenden Augen in all das bunte Gewühl hineinzuspähen; noch einmal so recht von Herzen die Bösewichter hassen und die verfolgte Tugend lieben zu können, wie damals.

Und wenn ich der kleinen roten Loge gedenke, möcht' ich manchmal so viele beneiden, die nur von solcher Loge aus die Welt zu betrachten gelernt haben: das Leben ein ewiger Mummenschanz und der Tod das Ende eines Mathematiklehrers . . .





Gewitternächte.

Als der Sohn des Feldscherers Johann Kaspar Schiller noch ein kleiner, langhalsiger Knabe war mit roten Locken und Sommerflecken, da, so erzählen seine Biographen, geschah's, daß über Dorf und Kloster Lorch, wo er mit den Eltern wohnte, zur späten Abendzeit ein gewaltiges Gewitter zog. An jenem Abend suchten die Eltern ihren sonst so stillen, folgsamen Fritz überall, in allen Stuben, auf dem Dach und im Keller. Er aber saß im Wipfel einer hohen Linde beim Hause, die der Sturm bog, und als er behutsam herunterstieg und der geängstigte Vater ihn scheltend fragte, was er bei Blitz und Donner in drei Teufels Namen in der Lindenkrone geschafft habe, da sah ihn das Kind mit seinen großen, verträumten Augen an und sagte ganz ruhig: Ich mußte doch wissen, Vater, woher das viele, viele Feuer kommt . . .

Das viele, viele Feuer!

Es hat die trotzigen Wilden in die Kniee gezwungen und ihrer Furcht die Hände zum Gebet gefaltet. Es hat der heiteren Intelligenz der Hellenen die wundervollen Sagen geschenkt von dem ewigen Sieger im Gewitterkampf, der zum allmächtigen Lenker der Schlachten dieser Erde wird, von Zeus, dem Meister Phidias die Nike in die ausgestreckte Hand gelegt; und jene andere Sage von

den Schlangenhäuptern der Georgonen, den jagenden Gewitterwolken, die den vernichtenden Blitz tragen. Das viele, viele Feuer! Es hat von jeher die Angst der Kleinen geweckt und den Neid der Großen, die den Ehrgeiz und Dünkel der Weltbeherrscher im zerrissenen Herzen tragen. Prometheus, der in trotzigem Frevel den ewigen Göttern das Feuer stahl, ist der glühend verehrte Halbgott aller suchenden Geister geworden, die in die Wolken wollen und über die Wolken hinaus. Der helle, grelle Sonnenschein, der satt auf den reifen Feldern liegt, mag die Freude der Kleinen und Schwachen sein. Die Großen lechzen nach dem Sturm und seinen entfesselten Leidenschaften. Ihre Augen leuchten, wenn sich der Himmel bewölkt und die kleinen irrenden Federwolken sich auftürmen zu den dunkelblauen Gebirgen, aus denen der Blitz mit heller Feuerzunge schießt. Gewitternacht! Und es bleibt ewig die Frage der Geister, die auf dieser Erde irren, jenes ungelöste Rätsel, das den kleinen rotlockigen Friedrich Schiller damals zu Lorch in den sturmgepeitschten Wipfel der Linde klettern ließ, mit großen, staunenden Kinderaugen zu spähen, woher das viele, viele Feuer kommt ...

Gewitternacht! Wir modernen Nüchterlinge wissen längst, wie die Wolken sich bilden und türmen, wie die elektrische Spannung in der Atmosphäre zur Entladung kommt und die Blitze hinüberzucken von einem Wolkenhaufen zum andern. Wir haben die Höhe der Wolken zu berechnen gelernt und die vertikale Höhe des Blitzes. Unsere Wissenschaft sagt und erklärt uns, woher das viele, viele Feuer kommt und was es bedeutet. Und doch, wenn sich die dunkle, schwüle Gewitternacht über die bange Erde breitet und alles Lebendige scheu den Atem anhält in stummer Erwartung nahender, erhabener Schrecken,

dann fühlen wir immer wieder jenen Schauer des Ewig-Unerklärlichen, des Unsagbar-Gewaltigen, und mit aller unserer herrlichen Weisheit sind wir nicht viel weiter als jene scheuen Wilden, denen der Donner im Urwald das Knie bog; als jene Sonnenkinder von Hellas, die den Hephaistos im Gewitterkampf gezeugt glaubten; als jene blonden Knaben, die durch den grellaufzuckenden Wolkenspalt mit neugierigen Augen in die Geheimnisse des Himmels spähen wollen. Unter den wahren, großen Wundern, die uns nie alltäglich werden können, scheint mir das herrlichste die Gewitternacht!

Und wie lange bemühen wir uns, wir Prometheusenkel, dem Himmel das Feuer zu stehlen! Bis in die kleinsten, verborgensten Winkel des Werdens und Vergehens leuchten wir mit der gestohlenen Fackel hinein und streiten uns ein Lebenlang um das, was, und um das, wie wir gesehen. Für Auge und Ohr haben wir mit emsigem Geschick täuschende Verkleinerungen des so groß Geschauten ersonnen. Und an dem Ersonnenen wird immer wieder gearbeitet und vervollkommnet. Von dem primitiven Spiel mit Masken und Chören bis zu unserm modernen Schauspiel welcher Fortschritt in der Kunst — den glatten Spiegel der Wirklichkeit zu schleifen. Der Spiegel des Ewigen freilich ist seit Jahrtausenden nicht reiner, nicht schärfer geworden.

Auch das Gewitter haben wir bezwungen. Wir fangen seine zuckenden Blitze ein und leiten die ohnmächtigen kraftlos in den Boden. Unsere Maler haben ihm die Farben abgelauscht. Und unsere Bühnen seinen grollenden Donner. Ja, wir sind so weit, die Naturtreue bis zum niederrauschenden Regen beizubehalten. Wenn ich nicht irre, war es dem „Weißen Rößl" vorbehalten, die

Bühne zum erstenmal unter Wasser zu setzen. Der Cirkus konnte das schon längst. Geschäftskundige kleine Provinztheater bemerken in eigens an die Zeitungen versandten Waschzetteln, daß in dem heute abend in Scene gehenden Stück „wirklich geregnet wird“.

Auch die Gewitternacht ist unserem Bühnenapparat nichts Fremdes mehr. Die Zeiten, wo der tückische Kaspar in der Wolfsschlucht zu einem ganz unwahrscheinlichen Donnergetön und im Schein von ganz unmöglichen, aus der linken Seitencoulisse mit Rauch und Gestank grell aufzuckenden Blitzen die verdächtigen Kugeln goß, sind längst vorbei. Heute gehört ein schönes, stimmungsvolles Gewitter zu den nötigsten und beliebtesten Requisiten jedes Theaters, das was auf sich hält. Aber für die feiner organisierten Augen und Ohren im Parkett, für die stillen sehnsuchtsvollen Herzen, die das lebendige Gewitter lieben mit seinem befreienden Sturm und befruchtenden Regenschauer, und die so oft in sein grelles Feuer geschaut mit der bangen Frage: woher? wohin? — für die weht keine erfrischende Kühle, weht kein Hauch der Befreiung von diesem kopierten Kampf der Elemente her aus den steifen Soffiten. Für sie duftet es nicht nach erquickendem Ozon; es riecht nach Leim und Leinwand, und sie hören die Theaterarbeiter beim Geschäft, unter Aufsicht des Inspicienten die Donnermaschine zu bedienen. Ja, selbst der wirkliche Regen macht keinen Eindruck. Er trifft und näßt nur staubige Bretter, nicht die lechzende, atmende Erde.

* * *

Es war gefährlich, ja, es war mehr als gefährlich, es war nicht klug, daß Ernst von Wildenbruch sein neuestes Drama, das am 31. Januar am „Berliner

Theater“ sanft abgelehnt wurde, „Gewitternacht“ nannte. Es ist ein heikles Ding, schon im Titel ein Kunstwerk dem Erhabenen, dem Außerordentlichen zu vergleichen. Es ist verwegen, den Kopf eines alten Mannes schlechthin nach dem Zeus von Dodona zu benennen; und die zierliche Statuette eines hübschen Frauenkörpers weckt unnötigen Zorn, wenn sie sich prätenziös der Venus Anadyomene vergleicht. Von den gewaltigsten Kämpfen in der Natur, jenem großartigen Schauspiel, in dem der feine Spürsinn der Griechen einen wonnevollen Zeugungsakt in der Welt der Unsterblichen über den Wolken sah, nimmt der Dichter den stolzen Namen für Leben ohne Seele, für wortreiche Vorgänge ohne Größe. Der Donner seiner „Gewitternacht“ poltert über Bretter, er grollt nicht vom Himmel zur Erde; die Blitze seiner Gewitternacht erhellen nicht Menschen, die vor dem Schrecken dieser Stürme zittern und doch von ihnen den fruchtbringenden Segen erflehen, nicht aufrecht gereckte Helden und furchtgebeugte Verzagende — nur kleine Puppen im kleidsamen Kostüm einer großen Zeit. Und aus den Soffiten riecht es warm und muffig nach Leim und Leinwand . . .

Die Zeit, der Lessing in seiner „Minna“ in Fröhlichkeit ein klassisches Denkmal gesetzt hat, wartet noch auf den gerechten Dichter der Nachwelt. Sie liegt unserer Kritik noch zu nahe, und wieder nicht nahe genug, um mit klingenden Phrasen erledigt zu werden. Die Zeitgenossen Adolph v. Menzels haben das wahre Kolorit dieser Zeit zu gut, zu künstlerisch echt und aufrichtig erfassen gelernt, um von groben Farben im Bilderbogenstil ihre prüfenden Augen täuschen zu lassen. Diese Farben wirken auf die Entfernung und für das Entfernte; sie wirken in Zeitbildern, die uns so nahe gerückt oder so

weit entfernt sind, daß wir wieder naiv das Naive empfinden können. Eine Generation von den Siegen von 1870 entfernt aber darf ein Dichter noch nicht oder nicht mehr den Sieger von Hohenfriedberg und seine Zeit mit Farben malen, die seinem Erdengang fehlten. Die Begeisterung kann sich vergreifen. Das verzeiht man ihr im huldigenden Gelegenheitsfestspiel, das ein Tag gebiert und verschlingt. Was bleiben soll, muß maßvoll sein.

Aus dem Lager bei Mollwitz, das wir hinter den Coulissen des ersten Aktes des Wildenbruch-Stückes vermuten dürfen, hat Friedrich im Mai 1741 eine Denkschrift des Grafen Schmettau über die Lage Europas an den Staatsminister von Podewils in Breslau gesandt und sie mit den bezeichnenden Worten begleitet: „Ich schicke Ihnen ein in sehr schlechtem Französisch abgefaßtes Schreiben eines sehr guten Deutschen.“ Man könnte mit leichter Variante die Worte seines verherrlichten Helden auf den neuesten Dichter von Mollwitz anwenden und das Stück ablehnen als „ein in schlechter Bühnensprache abgefaßtes Theaterstück eines sehr guten Preußen“ . . .

Mit dem Siege Friedrichs bei Mollwitz beginnt das Stück, das in fünf Akte oder besser in sechs Bilder lose zerfällt. Was nach Jahrzehnten erst die ruhig wägende Geschichte von ihm wußte und feststellte, fühlte der Schlesier schon um 1740 heraus. Es mag solche feinen, fast visionär empfindenden Schlesier gegeben haben. Aber sicherlich gab es kein solches Gesinde auf einem schlesischen Edelhof, das so blindbegeistert für den Preußenkönig und seine Mission den Jubelruf anstimmte, wie uns das Wildenbruch glauben machen will. Der König bricht in Schlesien ein. Da fällt der schlesische Edelmann von ihm ab, aber das Gesinde bleibt dem glühend Verehrten treu und

freut sich seines Sieges. Der Edelmann weicht grollend von seiner Heimat. Er geht nach Sachsen, an den üppigen Königshof, wo Schufte, Dummköpfe und Maitressen regieren, wo ein unwürdiger König in blutiger Zeit nur an seine Edelsteine denkt und feile Kammerdiener durch die verschwiegene Gunst der Boudoirs zu Vertrauten der Minister steigen. Seine Schwester hat der Schlesier mitgenommen nach Dresden. Sie liebt einen tapferen, rechtschaffenen Offizier in König Friedrichs Heer; von dieser Liebe will der Bruder nichts wissen. Sie muß entsagen und stürzt sich, um zu vergessen, in die tollen Vergnügungen des Hofes. An diesem Hof ist nur eine anständige Frau: die Königin. Sie, die Habsburgerin, haßt Friedrich mit der ganzen Glut ihres leidenschaftlichen Herzens. Dem Schlesier hat sie sich entdeckt; sie hat in ihm einen Posa gefunden, ein menschlich empfindendes Herz in all dem leeren, öden Prunk. Ihre Gunst läßt ihn rasch avancieren. Aber in der Nacht vor dem Entscheidungskampfe gegen die Preußen bekehrt ihn sein tapferer Oberst, der den nahen Tod leuchten sieht aus den Wachtfeuern der Preußen, zu dem zuversichtlichen Glauben an Friedrich, „den deutschen König". Seine Schwester, durch falsche Nachrichten vom Tode des Bruders und des Geliebten aller Hoffnung beraubt, ergiebt sich den Liebeswerbungen eines lüsternen Wüstlings, verfällt aus Scham und Verzweiflung in Wahnsinn und stürzt sich aus dem Fenster. Der Bruder aber, heimgekehrt nach Dresden, verrät die Geheimnisse der königlichen Frau, die ihn geliebt hat, an den Abgesandten des Königs von Preußen und richtet sich dann selbst durch Selbstmord...

Das Stück hat mehr Unwahrscheinlichkeiten, als Personen. Und es hat viele Personen. Wie die Menschen

im königlichen Schlosse zu Dresden kommen und gehen, ungemeldet, unvorbereitet, unmotiviert, so gehen und kommen in den Seelen dieser Theater-Menschen die Entschlüsse ungemeldet, unvorbereitet, unmotiviert.

Die Sprache erhebt sich nur selten zu jener echt Wildenbruchschen Kraft, zu jener Ueberredungskunst des dramatischen Volksredners, die wir aus manchem Sieg seiner besseren Stücke kennen. Die Handlung ist gering, der Hang zum Prophezeien groß. Es ist schade, daß sich diese patriotischen Dichter, deren begabtester trotz aller Schwächen zweifellos Wildenbruch ist und bleiben wird, nicht klar machen wollen, daß die kunstsinnigen Griechen ihre Pythia ausgelacht und vom Dreifuß gestoßen hätten, wenn die Priesterin des Apollo, verzückt von den Dämpfen des heiligen Erdschlundes, zur Zeit des Perikles, Sophokles und Herodot immer wieder die Schlacht bei Marathon zu Lyraklängen „geweissagt" hätte.

Eine Scene aber im dritten Akt — der auch in seinem rhetorischen Pomp der wirkungsvollste ist — hebt sich nach ihrem Stimmungsgehalt schön und vornehm aus dem Lärm der übrigen hervor. Der sächsische Oberst, der am nächsten Morgen, das weiß er, die Schlacht verlieren und sterben wird, findet in seinem letzten Nachtquartier, in der großen Schulstube im Lehrerhause, auf der Wandtafel von Kinderhand vorgeschrieben den Satz: „Der gute Vater muß verreisen. Wir sagen dem guten Vater Lebewohl." Da gedenkt der alte, rauhe Haudegen seiner Kinder daheim, die er morgen ohne Abschied verlassen wird. Er weiß, daß er sie niemals wiedersehen wird, und wie ein schlichter Abschiedsgruß des Liebsten, was er hat, grüßen ihn diese Worte, ihn, der für eine schlechte, verachtete Sache ehrlich sterben geht. Da beugt

er sich über die Tafel und weint. Tiefe Stille liegt über der Stube. Der Lehrer ist diskret beiseite getreten; ebenso der schlesische Edelmann. Sonst ist in dem großen, kahlen, schlechterleuchteten Raum niemand, der es verraten könnte, daß der alte, weißbärtige Soldat einen Augenblick ein schwacher Mensch war und geweint hat, daß er so Gutes und Geliebtes lassen muß aus Pflichterfüllung für so Schlechtes und Verachtetes. Durch die Fenster aber, fernher von den Höhen von Hohenfriedberg, glimmen wie wachsame, feurige Augen die Wachtfeuer der Preußen . . .

Das ist einen Augenblick in Wahrheit die schwüle, drückende Stimmung vor dem Vernichtungskampf der Elemente. Das ist in Wahrheit eine Minute aus einer Gewitternacht, die einzige Minute in diesem Stück, die so zu heißen verdient.

In dieser einen Minute schweigt das ermüdende Pathos des allzu-fritzischen Theatralikers, und das Mitleid eines echten Dichters blickt gütig in diese arme, schwache Welt und in ein armes, starkes Menschenherz — vor dem Gewitter.

* * *

Ein armes, schwaches Menschenherz vor dem Gewitter — wenn uns das ein Dichter zu zeigen, zu erklären versteht, ist er ein Dichter, es mag ihm noch so viel mißlingen. Als am Morgen des zwölften Februar in der Matinee, die der „akademisch-dramatische Verein“ im „Neuen Theater“ veranstaltet hatte, der alte König Arkel den Körper der schönen ohnmächtigen Melisande aufrichtete, da hatten wir solchen Dichter gehört.

Und was läßt er, Maurice Maeterlinck, seinen König Arkel sagen?

„Wenn ich der liebe Herrgott wäre, so ein armes Menschenherz thäte mir manchmal sehr, sehr leid."

Es ist das Mitleid der Macht über den Wolken mit dem ängstlichen Menschenherzen in der Gewitternacht, was König Arkel bei seinem Herrgott sucht.

Maeterlinck hat mit seinem undramatischen Drama oder besser mit seinem schönen, zufällig in dramatische Form gegossenen Traumgedicht „Pelleas und Melisande" einen entschiedenen Erfolg gehabt. Nicht vergessen darf man bei Wertung dieses Erfolges, daß bei solcher Matinee mehr noch, als bei jeder Abend-Première, ein Publikum richtete, das sich in den seltsamen belgischen Poeten liebevoll versenkt und eingelebt hatte, ehe eine gutvorbereitete Darstellung auf der schmucken Bühne des Butze-Theaters das Werk verzaubernd lebendig machte oder belebend verzauberte. Alles bei Maurice Maeterlinck spielt sich wie hinter einem zarten, grauen Schleier ab und muß sich so abspielen. Denn nicht eigentlich unsere Leidenschaften sind sein Thema, sondern das unerklärliche Knospen unserer Leidenschaften. Nicht im Bewußtsein sucht er die Wurzeln unserer Thaten, sondern in dem Dunkel, das hinter dem Bewußtsein liegt, spürt er leise, mitleidig tastend die großen Geheimnisse unserer Widersprüche.

Es ist kein Zufall, daß Maeterlinck sein willig folgendes Publikum findet gerade in einer Zeit, die den viel verkannten Wundern der Hypnose mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu Leibe geht. Für jeden, der sehen will, der die Bücher und Versuche auf diesem Gebiete vorurteilslos verfolgt hat, ist es erwiesen, daß frei von dem Leben des Tages, seinen grellen, doch flüchtigen Eindrücken und Sensationen ein Unterbewußtsein in der Menschenseele existiert, das unendlich viel zarter, feiner,

lichtvoller konstruiert ist, als das Bewußtsein selbst. Wer Maeterlinck liest, seine halben, zaghaften, fast nur gehauchten Worte auf sich wirken und diese seltsamen fremden Gestalten an sich vorbeiziehen läßt, von denen wir nicht wissen: woher? wohin? der wird unwillkürlich an jene Medien denken müssen, die unter dem Druck eines starken, fremden Willens das Sonderbare thun und sich selbst verleugnen und ihre im wachen Zustand lang geübte Art. Indem er jene unheimlich schwüle Gewitterstimmung, jene Angst vor dem Unfaßbaren, jene lähmende Ahnung nahenden unerkennbaren Unheils zu erregen weiß, weckt dieser undramatischste aller Dramatiker das, was der Eigensinn des Theoretikers durch die Jahrtausende gerade vom besten Drama verlangt hat: Mitleid und Furcht, Mitleid mit den anderen, mit den Müden, Traurigen, Leidenden dort auf der Bühne und mit uns selbst, die wir derselben Angst vor jenen Wolken, die den Blitz tragen, unterworfen sind.

Das tiefste Mitleid empfindet in dieser auf den Egoismus gestellten Welt ihr Sohn und Herr immer nur mit sich selbst. Was ihn in anderen rührt und ergreift, ist das mehr oder minder bewußte Gefühl: de te fabula narratur.

Was in den Maeterlinckschen Gestalten so ergreift, ist eben: daß sie nicht scharfumrissene Einzelexistenzen sind, peinlich individualisiert und charakterisiert bis auf liebevoll oder boshaft beobachtete kleine Eigenheiten ihrer Körperlichkeit, sondern daß sie uns entgegenkommen, vom Hintergrunde der Zeit und des Ortes losgelöst als Typen des Rein-Menschlichen. Wir wissen nicht, wo diese Könige residiert, nicht wann sie die Last der Krone trugen; wir wissen von Melisande nicht, woher sie kommt, wes Kind

sie ist und warum sie geflohen und auf der Flucht ihre goldene Krone verloren hat; wir wissen nicht, welche Wunde König Arkels Sohn am siechen Leibe mitschleppt, wo er sie empfing und wie er sie zu heilen sucht — wir wissen von allen nur: es sind Lebende, am Leben Leidende; es sind von jenen Armen, die, ins Leben hineingeführt, schuldig werden; es sind von jenen Sehnsüchtigen, die mit befreiter Seele fliegen möchten über die Welt und sich selbst hinaus aus dem dunklen, lichtlosen Schloß der Sonne nach, und die doch in dumpfer Angst hier die Nacht erwarten müssen, die bange Gewitternacht, die sie vielleicht erlöst, vielleicht zerschmettert ...

Was der stille, scheue, einsame Dichter mit seinem Stücke gewollt hat? Er schreibt kein Thesenstück, wie er nie ein reales Lebensbild malen wird. Er thut es nicht, weil er mehr thut. Er kehrt aus all dem Gewirr charakterisierender Farben und Strichelchen, Nuancen und Milieutöne zu den großen, schlichten, einfachen Linien zurück. Das Kindliche und das Erhabene berührt sich in seiner Kunst. Kein stärkendes Kampfwort, keine erleuchtende Weisheit nehmen wir aus seinem Werke mit; nur eine unendliche Wehmut, jene Wehmut, die den alten König Arkel beherrscht und ihn so milde stimmt gegen die Sünden und Leidenschaften der Menschen. Er hat ein reiches Leben lang suchend in die eigene Seele geblickt und so vieles nicht verstanden, wie soll er die andern verstehen? Nur Mitleid kann er mit ihnen haben und die Mißhandelten aufrichten in verzeihender Güte.

* * *

Ob die Maeterlinckſche Kunst die Kunst der Zukunft sein wird? Ich glaube nein. Sie setzt zu fein organi=

sierte Menschen voraus, und selbst eine Riesenstadt wie Berlin hat deren nicht genug, ein Parkett mehrmals mit Hörern zu füllen, die ihre Augen und Ohren so gänzlich dem Weltlärm und den Neigungen des Tages verschließen können, dem träumenden Dichter, der nur noch ästhetischer Mensch sein will, in ein Reich zu folgen, in dem alle Beziehungen zu dem Leben der Gegenwart und seinen Fragen abgebrochen sind. Die Schwüle vor dem Gewitter, die Maeterlinck so wundervoll, mit so einfachen Mitteln erzeugen kann, wird nur vorübergehend die Menschheit in ihren Bann zwingen. Denn die Menschheit, durch Hunderte von Generationen des Kampfes gewohnt, lechzt nach dem Gewitter selbst, nach großen Thaten, nach Stürmen, die über die Erde jagen, und Blitzen, von denen die Eichen splittern.

* * *

Für ein Häuflein Gebildeter wird sich die Maeterlinckſche Kunst durch die Zeiten retten. Es ist schon viel, für ein Häuflein zu bleiben, wenn man geht; mehr, als ein Name zu bleiben, mehr, als ein toter Begriff in trockenen Lehrbüchern.

Ein bißchen lebendige Liebe ist viel, viel mehr, als ein ganzer Pack einbalsamierter Hochachtung, die ein Geschlecht dem andern stumpfsinnig und gelangweilt weitergiebt. Es ist immer gefährlich, solche traditionelle Hochachtung plötzlich beleben und in Liebe umsetzen zu wollen. Man kann den Mumien viel erhalten, nur nicht ihren Pulsschlag.

Die „historisch-modernen Festspiele“ haben das in ihrer ersten Darbietung im „Neuen Theater“ gewagt. Sie haben in einer Bearbeitung von Wolfgang Kirchbach des alten Aristophanes „Vögel“ und „Weiber-

staat" herausgebracht. Verstimmt und enttäuscht hat Aristophanes, der kluge gemäßigte Aristokrat, nach Einsetzung der berüchtigten dreißig Tyrannen in Athen, lebend vom lebenden Ruhm Abschied genommen. Jetzt, nach dreiundzwanzig Jahrhunderten, versucht es das Publikum einer modernen Weltstadt, die bitteren Scherze des größten Satirikers ohne Kommentar, nur im Schauen und Hören zu verstehen.

Aristophanes hat einst den Zweig vom heiligen Oelbaum der Athener als Belohnung für seine Kunst und seinen Witz bekommen. Blumenthalsche Tantièmen waren ihm fremd. Der erbitterte Gegner des Demagogen Kleon war zu sehr ein Kind seiner Zeit, als daß die müßige Frage zu erörtern wäre, was sein einziges Talent, das den frechsten Witz der zartesten Grazie zu einen wußte, unserer Zeit hätte werden können. Als der, der er ist, bleibt er der vielgenannte, wenig gelesene, selten verstandene ungezogene Liebling der Musen, der seine frivolen Pfeile selbst gegen die ehrwürdige Gestalt des Sokrates senden und die Staatsreligion verhöhnen durfte, und doch der lautere, vornehme Charakter für uns Prüfende, der die ihm verliehene Geißel der Satire niemals in den Dienst augenblicklicher Laune stellte.

Die Witzbolde unserer Zeit haben Witz, aber keine Ueberzeugung, geschickte Finger, aber kein Rückgrat. Aristophanes war nicht witzig um des Witzes willen; er ersann keine Bonmots, weil sie hübsch klangen und funkelnde Syllogismen schliffen. Er kämpfte mit seinem Witz, und als der Kampf mit Verfall der Demokratie verloren war, schwieg er. Seinem Sohne Araras hinterließ er die Stücke, die sein Groll noch in heimlicher Arbeit ersonnen. Er starb verbittert, denn er hatte die Sache

unterliegen sehen, für die er seine Pfeile geschliffen. Sein Ende war die Satire auf sein Leben.

Aus den Zeitkomödien mußte das nur für ihre Zeit Bestimmte fallen; fallen mußte auch das allzu Frivole, das direkt Unzüchtige, das sich der attische Witz gern reichlich gestattete. Was übrig blieb, hat Wolfgang Kirchbach geschickt und mit Geschmack für diese eine Auferstehung eingerichtet. Und seltsam, die pfeifenden Hiebe der satirischen Geißel, die einst am Fuße der Akropolis die lachenden Athener trafen, fanden noch immer die wunden Stellen der lebendigen Menschheit. Die „Frauenemancipation“ — der „Zukunftsstaat“ — klingt's nicht wie Satire von heute? Und doch sind siebzig Generationen zu Grabe getragen worden, siebenzig Generationen von Weisen und Narren, seitdem die schrankenlose Keckheit des attischen Satirikers die Menschen, ihre Götter und Götterchen verspottete.

* * *

Was sonst von den Berliner Bühnen zu sagen wäre, ist mit wenigen Worten gesagt. Im „Neuen Theater“ von Frau Nuscha Butze führt man ein Stück auf, „Kraft“ von Julius Türk, das sich in einen guten Roman zu verwandeln empfehlen würde, wenn ihm nicht bereits der gute gleichnamige Roman von Fritz Mauthner zu Grunde läge. Was uns der psychologisch fein gearbeitete Roman nicht verständlich macht oder verzeihlich — den Mord, begangen von einem Rechtsanwalt an einem niedrigen Parasiten der Gesellschaft — das läßt uns das Theaterstück ganz unerklärt. Das Fremde darin ist besser im Roman; das Eigene ist zu gering, um es als Talentprobe anzusehen.

Fast dasselbe ließe sich von „Vicky“ sagen, dem Dreiakter des Wieners mit dem halbarabischen Namen Otto Fuchs-Talab. Ich höre, sein Verfasser hat lange in Aegypten gelebt. Sein Stück spielt in Wien, ist aber ganz nach französischem Muster gehalten. „Sie“ betrügt „ihn“ mit einem jüngeren Künstler, von dem sie jedenfalls Vorzüglicheres weiß, als das Publikum erfährt. Ihr Söhnchen, ein fescher Kadett, duelliert sich für die Ehre seiner angebeteten Mama, und über das Bett des Schwerverletzten reicht schließlich der Gatte — auf dringende Vorstellungen des Arztes — der Ungetreuen die Hand zur Versöhnung. Das Nicht-Außergewöhnliche mit üblichen Mitteln zu dem üblichen Stück verarbeitet und von der Musterleistung des Herrn Bassermann als betrogener Gatte zum Erfolg getragen. Herr Bassermann hat einen Sprachfehler und man hört den klugen Sprecher doch lieber reden, als so manches herrliche Organ. Kein anderer Schauspieler in Berlin vermag aber so ausdrucksvoll zu — schweigen. Die Unsicherheit, Beklemmung und wortlose Seelenangst hat sich selten mit so einfachen Mitteln einem Parkett mitteilen lassen.

Im Lessingtheater hatte eine nicht üble Satire auf „die guten Freundinnen“ der Poeten hübschen Erfolg. Hätte ihr Verfasser, A. Janvier de la Motte, darauf verzichtet, häufig zu derben Schwankmitteln zu greifen und des Guten etwas zu viel zu thun in der Beimischung gepfefferter Späße, die witzige, boshafte kleine Komödie verdiente es, von Zeit zu Zeit jungen, aufstrebenden Talenten vorgespielt zu werden. Sie könnten zweierlei daran lernen: erstens, wie man geschickt aus einem guten Gedanken und geringer Handlung ein unterhaltendes dreiaktiges Lustspiel baut; zweitens, wie man

sein Talent und seine Jugend aus den mütterlichen Klauen der liebebedürftigen Beschützerinnen vom Schlage der Frau Ada rettet.

Sie ist moralisch in ihrer Unmoral, diese kleine pikante Komödie.





Tam-Tam.

Tam-Tam! Nur hereinspaziert, meine Herrschaften! Hier ist zu sehen die Wunderziege Eudoxia, das rätselhafte Tier mit den vier Hörnern und den fünf Beinen. Die größten Gelehrten, meine Herrschaften, haben diese Wunderziege in Augenschein genommen. Aber sie haben das Wunder nicht erklären können, meine Herrschaften. Die Wunderziege Eudoxia ist die einzig lebende Ziege auf der ganzen Welt, die vier Hörner und fünf Beine hat. Fünf Beine! Vor ein paar Jahren hat ein Konkurrent von mir eine Ziege mit sechs Beinen gezeigt. Das war keine echte Ziege, meine Herrschaften, und waren keine echten Beine. Bitte, überzeugen Sie sich, meine Herrschaften, daß alles wahr ist, was ich Ihnen von der Wunderziege Eudoxia gesagt habe. Hier auf diesem Zettel finden Sie die Gutachten von dem königlich serbischen Hoftierarzt und der Tierarzneischule in Christiania.

Bitte einzutreten, meine Herrschaften, Vorstellung und Erklärung beginnen sogleich. Tam-Tam . . .

Ich entsinne mich ja noch so gut des seltsamen Mannes in dem maisgelben, mit Flecken übersäten Sommerpaletot, mit den roten, wulstigen Händen und den schweren Siegelringen am Zeigefinger, mit den schiefgetretenen Zugstiefeln

und dem riesigen roten Korallenknopf in der schäbigen Atlaskrawatte.

Er schrie, wie ich nie wieder einen Menschen habe schreien hören.

Maßloser Stolz lag in seiner heißeren Stimme, wenn er von den vier Hörnern und den fünf Beinen sprach; Haß und Verachtung bebten aus seinen Worten, wenn er der Konkurrenz gedacht, die ein Bein mehr hatte liefern wollen. Aber den Namen des Wundertiers selbst, dem er zum Hüter und Herold bestellt war, sprach er mit einer Zärtlichkeit aus, als habe ihm diese Mißgeburt aus dem Ziegenstall siebenmal das Leben gerettet.

Und allemal, ehe er seinen Spruch begann, in dem niemals ein Wort, eine Gebärde sich änderte, schlug er mit dem unbarmherzigen Klöppel auf die freihängende gelbe Metallscheibe: Tam-Tam! Es ging uns Kindern durch Mark und Bein.

Und wenn er geendet hatte, raffte er mit der linken Hand den schmutzig-roten Vorhang zurück, mit der Rechten aber schlug er noch lauter, noch unbarmherziger das Metallbecken. Natürlich sind wir damals in scheuer Ehrfurcht eingetreten in die wackelnde Bretterbude. Es kostete unseren letzten Nickel.

Ich erinnere mich noch gut, wie sie aussah, die Wunderziege. Sie war klein und mager und hatte für den ersten Blick vier Beine, wie jede andere minder berühmte Ziege, deren Besichtigung keinen Nickel kostet. Wir auf dem „zweiten Platz" durften nicht nahe herantreten an das seltsame Tier, das dummglotzend in seinem unreinlichen Bretterverschlag stand und mit dem kurzen Stumpfschwanz wedelte; aber wenn wir unsere Augen recht anstrengten, so sahen wir an der Brustseite, nicht

weit vom Vorderbein, einen Gegenstand baumeln. Der Gegenstand war grau, schlecht behaart, vielleicht acht Centimeter lang und sah aus wie eine besonders häßliche, verlängerte Warze. Aber der Mann in dem mais-gelben Sommerpaletot, der die Erklärung begann, legte die dicke Hand mit den vielen Siegelringen auf den gescheckten Rücken der mageren Wunderziege Eudoxia und belehrte uns, daß dieser graue Auswuchs ein — fünftes Bein sei, und daß der serbische Hoftierarzt und die Professoren der Tierarzneischule von Christiania maßlos erstaunt über diese nie beobachtete Erscheinung gewesen seien und sich herabgelassen hätten, ihre höchste Befriedigung über die Ziege und ihn, den Entdecker, den Mann mit den Siegelringen, auszusprechen . . .

Wie oft in meinem späteren Leben habe ich an die Wunderziege Eudoxia denken müssen und an ihr fünftes Bein, das sie vor allen Ziegen der Welt auszeichnete; und auch an den serbischen Hoftierarzt, den sie so sehr zu begeistern vermochte! Ich bin diesen „Wunderziegen“ noch so oft begegnet; Eudoxia hieß keine mehr, und ein Bein zuviel hatte auch keine. Aber es waren eben doch Wunderziegen, zur Berühmtheit und Goldquelle aufgelobt und ausgeschrieen von einem Manne mit heiserer Stimme und vielen Siegelringen und — nicht zu vergessen — einem gelben Metallbecken. Und das gelbe Metallbecken, das so gell, so durchdringend, so grausam gebieterisch klingt, das lockt die Kleinen herein und die großen Harmlosen und ihre armen Groschen in einen übelriechenden Ziegenstall. Tam-Tam!

Die echten Tam-Tams, die in Europa ein so wichtiger Hausrat aller in die Höhe Strebenden geworden sind, werden immer noch in China und Persien hergestellt. Die

Metallmischung, die jenen durchdringenden Ton in seiner ganzen Unverschämtheit ermöglicht, haben erstaunlicherweise die Mitteleuropäer noch nicht nacherfunden. Aber zu benutzen haben sie das Produkt geheimnisvoller chinesischer Industrie gelernt. Und solange die Kunst nach Brot gehen muß, und solange sich an das leichtsinnige Künstlerherz die ekeln Parasiten des Talentes gierig anschmiegen, und solange von des Lebens Gütern allen der Ruhm das höchste doch bleibt, werden wir es immer heraus hören aus dem heiligen Zug zum Tempel des Apollo. Die Stimmen der Singenden, die Lieder der Dichter, das Pathos der Redner übertönt's; die Zweifler macht's nervös; die Andächtigen stört's; und es erschreckt, entzückt, begeistert, verführt die blöde Menge, das unselige Lockmittel aller Urteilslosen, das Lieblingsinstrument jungen Ehrgeizes und brutaler Geldgier, das Instrument, dessen grelle Mißtöne die neuen Ideale ins Leben führen und den Todeskampf der überlebten begleiten — Tam-Tam! Tam-Tam!

Mir scheint manchmal, die Bosheit schlitzängiger Chinesen, vorausahnend, daß Europa sich langsam und unerbittlich in das Reich der Mitte teilen wird, hat dem verhaßten Kontinent noch ein Danaergeschenk ersonnen, einen Fluch und eine Geißel vermacht in diesem mißtönenden Erz.

* * *

Es ist kein übler Gedanke, es ist ein Einfall, eines echten Satirikers würdig, dies alles beherrschende Tam-Tam einmal in seiner ganzen brutalen Herrlichkeit zu schildern. Es könnte ein satirisches Zeitbild werden, modern und doch im Stile der „Wolken" des Aristophanes. Nur müßte der böse Fehler des Lieblings der Athener vermieden werden: er wollte die verhaßte Kaste der So-

phisten, die sich so herrlich auf das Tam-Tam verstanden, diese heuchlerische, gleißnerische Brut der sprachgewandten Wortverdreher treffen und traf die schlichte Idealgestalt des wahren Philosophen, das Kleinod seiner Zeit, den Sokrates. Er wollte die mit allen Wünschen am Leben und seinen Gütern hängenden Maulphilosophen geißeln, und er geißelte den stillen Mann, der im Angesicht des Todes dem Asklepios einen Hahn zu opfern befahl.

Ihr Ziel muß die Satire vor allem kennen, sonst wirkt sie matt oder unwahr, kämpft gegen Windmühlen oder macht sich zur Mitschuldigen eines blinden, ungerechten Hasses, der nicht witzig ist, nur rachsüchtig, der nicht den Irrtum mit spitzen Pfeilen bekämpft, sondern dem Erfolg den Kranz aus den Haaren reißen möchte.

Ein feiner, kluger Schriftsteller, wie Feodor von Zobeltitz, einer von den nicht häufigen Männern der Feder, dessen sympathisches Auftreten als Mensch die heitere Eleganz seiner besseren Arbeiten nicht Lügen straft, hätte sich sein Ziel aufmerksamer besehen sollen, ehe er einen so wundervollen Stoff, anstatt ihn zu formen, zerbrach. Eine kecke, kleine Ungerechtigkeit gegen irgend einen Lebenden, ein deutliches, karikiertes Vorbild hätte man ihm nicht übel genommen. Ein guter Witz entschuldigt viel.

Ich weiß nicht, ob es wahr ist, aber ich habe jüngst in einer Zeitung gelesen, daß der russische Zar in seinem Petersburger Schlosse ein Zimmer hat, ganz austapeziert mit — Karikaturen, die witzige Künstler aller Länder von dem Selbstherrscher aller Reußen entworfen haben. Vielleicht hätte das suchende Auge des Dichters auch an der Spitze der modernen Bewegung einen Mann gefunden, der großdenkend genug gewesen wäre, den Spott wie der Zar zu ertragen, den Spott über den übereifrigen Kory-

bautenlärm, der seine bescheidensten Thaten und Gedanken begleitet. Nun aber schickt er seine Pfeile blind ins Blaue, so kann er sich nicht wundern, daß sie nicht treffen, und daß niemand seinen Meisterschuß oder sein sicheres Zielen lobt.

Er zeigt uns in seiner Kommödie „Tam-Tam“ einen verarmten Baron, der Bilder malt, von denen niemand redet und von denen er selbst im tiefsten Herzensgrund nicht viel hält. Ein dunkler Ehrenmann, Besitzer eines Bureaus, das der Aufgabe dient, die Salons seiner reichen Kunden mit frischen Berühmtheiten zu versorgen, hat durch ein unseliges Mißverständnis den jungen Baron in seine Klauen bekommen. Der Nieverlegene erfindet eine Riesenerbschaft, die der adelige Künstler in Indien gemacht haben soll, und — so sehr sich der Pseudoerbe auch wehrt — von Stunde an ist der Maler ein gemachter Mann. Man kauft seine Bilder, man redet von ihm, man reißt sich um seine Gesellschaft. In einem der Salons, die sich seinem jungen Ruhm aufgethan, erobert er sich das Beste selbst, das Herz eines jungen Mädchens, die in all dem Ungesunden, Hypernervösen, das sie umgiebt, ein frisches, gesundes Geschöpfchen geblieben ist und seinem ehrlichen Streben eine gute Kameradin zu sein verspricht. Das war nicht leicht, so zu bleiben, denn der Salon dieser humoristisch gezeichneten Verwandten der Sudermann'schen Frau Ada ist erfüllt von Tagesgrößen, decadenten Poeten, nervösen Musikern, schwärmenden Symbolisten, einem ganzen Schwarm zudringlicher, gespreizter Narren, die sich's im Hause des „Mannes seiner Frau“, des Mäcen wider Willen, bequem machen und die sämtlich reif sind für die Zwangsjacke. Schließlich findet der junge, ehrliche Künstler, von einem derben, nach langer Indien-

fahrt heimgekehrten Onkel und der tapferen, kleinen Geliebten wacker unterstützt, Mut und Kraft, das goldene Netz zu sprengen, das ihm der pfiffige Schuft von Agent über den Kopf geworfen. Er will ehrlich sein im Leben und Erfolg; er zerschlägt dem Geschäftskundigen selber das Tam-Tam, reinigt das Haus seiner zukünftigen Schwiegereltern und steht am Ende des letzten Aktes da: verlobt, wie es die gute Schwanktradition gebietet, und doch ein freier Mann, wie es die ernstere Komödie liebt ...

Die ganze Schale seines Hohnes wollte Zobeltitz auf die modernen Tam-Tam-Schläger gießen; aber seine Hand war unsicher, er hat daneben gegossen. Typen, wie er sie bringt, existieren nicht und erwecken nicht die Illusion der Wahrheit, selbst wenn, wie das geschah, ein hypermoderner Musiker die Maske eines wohlbekannten Kollegen trägt.

Schade um die Idee, schade um den Willen, schade um das schöne Talent des sympathischen Autors, schade um das Stück! Es ist nicht lustig genug, um zu unterhalten; es ist nicht beißend und ätzend genug, um das bitterböse Instrument unserer Zeit ein bißchen zerstören zu helfen.

* * *

Das bitterböse Instrument unserer Zeit! Der gute Hinz schlägt es für den braven Kunz, und der brave Kunz erweist sich dankbar und erkenntlich, wenn der gute Hinz die herrliche Musik nötig hat.

Von Wien herüber trugen preisende Klänge in letzter Zeit häufig einen neuen Namen, an den sich das reichsdeutsche Ohr gewöhnen sollte: Hugo von Hofmannsthal. In Zeitschriften zerstreut fand man ein paar nicht üble Gedichte, die seinen wohlklingenden Namen

trugen. Die „Freie Bühne“ errang für ihn im Vorjahre mit einem Einakter Erfolg. Nun hat er im „Deutschen Theater“, auf der künstlerischsten Bühne Berlins, mit zwei Stücken einen Abend gefüllt. Am selben Abend — 18. März — hat man in Wien den Autor vor die Rampe gerufen, ihm zu danken für das zweiaktige Märchen: „Die Hochzeit der Sobeïde“ und die „Scene“, die er benennt: „Der Abenteurer“. In Berlin hat das zweite, ein mit Geist und Grazie aus dem Leben des vorigen Jahrhunderts geschöpftes Spiel, bescheidene Hörer freundlich angesprochen. Das erste hat gelangweilt und verstimmt. Nur ein Häuflein Unentwegter, die dem Autor „verwandt und zugethan“ waren, hat emsig geklatscht. Die Verwandten sind entschuldigt. Die anderen —?

Hofmannsthal marschiert an der Spitze der Wiener Decadenten. Das Weiche, Müde, von Leben und Handlung Abgewandte, das Spielen mit Worten, mit malenden Klängen ist ihnen gemeinsam. Es ist eine blasierte Poesie; sie heuchelt wohl mal Leidenschaft, aber sie *hat* keine. Es ist jene Blasiertheit, über die man als Motto die Worte aus Dingelstedts viel zu früh vergessenem, prächtigem Gedichtcyclus „Ein Roman“ setzen könnte:

Blasiertheit, Weltschmerz, ja, so nennt ihr's wohl,
Und treibt damit aus Mode Spott und Spiel!
Ahnt ihr, wie *dem* zu Mut ist, welchem hohl
Und morsch sein Leben überm Kopf zerfiel;
Der des Genusses, wie der Arbeit satt,
Mit jedem Wahn auch jeden Reizes bar,
Zu nichts mehr Lust, an nichts mehr Freude hat,
Dem nur zu mühsam oft das Sterben war . . .

Fritz Mauthner hat einmal, in einer Vorrede, glaub' ich, zu dem lustigen Büchlein „Nach berühmten Mustern“

ein gutes Wort von den „Marodeuren des Erfolgs“ geschrieben. Seit die Wiener Decadence anfängt, Erfolg zu haben, fehlen ihr die Marodeure nicht. Sie haben unter anderen Fahnen vergebens zu siegen gesucht, nun ziehen sie dem neuen Feldzeichen nach. Sie kommen kaum selbst vor den Feind; sie müssen eben die Vordern für sich kämpfen lassen. Aber sie machen ein großes Waffengetöse, um ihre Zahl, ihren Mut und ihre Tapferkeit zu zeigen. Und all das Waffengetöse — wie es am 18. März im Parkett und von der Gallerie dröhnte — ist für das feinere Ohr, das hellhörig den wahren Erfolg scheidet von dem brutal erlärmten Erfolg einer Clique, nichts weiter als das unleidliche Tam-Tam, Tam-Tam.

Die „Hochzeit der Sobeïde“ verdankt ihren sogenannten Erfolg dem Tam-Tam einiger Decadenten. Für eine psychologisch vertiefte Novelle ist der Stoff nicht schlecht. Zum zweiaktigen dramatischen Märchen verwebt verlor er den Glanz und wurde ein langweiliges orientalisches Muster.

Sobeïde ist ein armes Mädchen, das dem reichen, viel älteren Manne von den hungernden Eltern verschachert wird. Sie hat den seltsamen Mut, — den ähnlich Claire im „Hüttenbesitzer“ schaudervollen Angedenkens beweist — in der Hochzeitsnacht ihrem zärtlich nahenden Gatten zu gestehen, daß sie nur aus Zwang die Seine worden ist. Sie wird von einem Andern träumen in seinen Armen, von dem jungen, schönen Assad, dem schlanken Sohn des Teppichhändlers, dem sie nicht angehören durfte, weil er arm ist, wie sie. Der enttäuschte Gatte verschmäht es, das Weib zu besitzen. Er öffnet ihr selbst das Thürchen in die Freiheit. Sie soll die Hochzeitsnacht in Assads Armen liegen. Halb wahnsinnig von dem erhofften Glück

will sie in Assads Haus. Sie findet ihn, aber anders, ganz anders, als sie ihn gesucht. Er hat sie belogen; sein Vater ist nicht arm, er ist reich, sehr reich, und der alte Lustgreis und der junge Sohn sind wetteifernd hinter den schönen Weibern her. Eine hübsche Witwe, die von beiden begehrt wird, hat sie eben entzweit. Da kommt Sobeïde, um Assad sich selbst zu schenken. Assad hat kein Mitleid, kein zärtliches Wort mehr für die sklavische Liebe des geängstigten Weibes, das ihn suchen kommt und Liebe flehend seine Knie umfaßt. Sein Herz hat längst andere Götter. Er läßt die Aermste von einem Diener nach Hause geleiten — zu ihrem Hause, das ihr die verzeihende Großmut des Gatten zu verlassen erlaubt hat. Sie schleicht sich beim Morgengrauen in den Garten und auf den hohen Turm und stürzt sich kopfüber von dort herab. In den Armen des verzeihenden Gatten stirbt sie ...

Das ist die Handlung. Sie ist langweilig gedehnt und in Verse gegossen, deren Bilder bald schwülstig, bald trivial sind. Nur an einigen Stellen erhebt sich die Sprache zu edlem, lyrischem Schwung.

Auch im „Abenteurer“ macht ein Weib die schmerzliche Entdeckung, daß sie nur eine kurze, bald vergessene Episode war im Leben des Mannes, der sie zum Weibe gemacht und ihre Träume beherrscht hat. Ein Abenteurer — Casanovas geschmeidige Gestalt schwebt dem Dichter vor — kehrt unter falschem Namen nach Venedig zurück, aus dessen Bleikammern er einst entfloh. Niemand erkennt ihn, als die gefeierte Sängerin, für die er nicht der erste, der einzige Mann war. Sie ist längst verheiratet mit einem vornehmen Venetianer, aber der Anblick des Geliebten ihrer Jugend, des Mannes,

der sie zum Weib gemacht, läßt alles zurücktreten vor dem erinnerungsvollen Zauber süßer Vergangenheit. Nach einem Fest, in verschwiegener Nacht schleicht sie sich zu ihm. Er ist alt geworden; sie sieht es nicht. Er ist ein frivoler Abenteurer; sie merkt es nicht. Sie ist ein noch immer schönes Weib für ihn, nichts mehr; sie erkennt es nicht. Da beginnt er zu reden von dem, was sie als Liebstes tief in der Brust trägt, von jenen Tagen voll Leidenschaft und seliger Thorheit; er redet davon ohne Schmerz, ohne Wonne, ohne Sehnsucht — redet und . . . verwechselt sie mit einer Andern! Schaudernd sieht sie ein, daß sie für ihn nur kurze Station auf dem wilden, heißen Lebensweg gewesen ist, nur eine Nummer im langen Register seiner Siege, nur eine Blume wie viele andere im Herbarium seines Gedächtnisses. Sie geht von ihm mit dem tiefen Ekel der Enttäuschung in der Brust. Er bleibt zurück, nicht ärmer, nicht reicher, als er war, und sinnt, rasch getröstet, auf neue Liebe, neue Abenteuer . . . .

Es ist ein Stückchen, dem des Meisters Kainz treffliche Kunst das Leben lieh und den Erfolg sicherte. Es huscht das feine, ironische Lächeln eines wirklichen Poeten durch diese Scenen. Und wenn der Dichter dieser Scenen wächst und sich selbst erkennt und sein wahres Talent, wenn er die Koketterie seines Decadententums abstreift und sich der Schlichtheit befleißigt, dann wird er kein Abenteurer der Litteratur bleiben, dann kann er bald unter den Rittern stehen und des Tam-Tams entbehren.

* * *

Ich will nicht untersuchen, wieviel von dem Erfolg, den der junge, talentvolle Georg Hirschfeld (am 18. Febr.) mit seiner Komödie „Pauline“ am „Deutschen Theater“ hatte, auf Rechnung einer Vetternschaft zu setzen ist, die

das chinesische Becken zu schlagen versteht. Man soll aus diesem amüsanten kleinen Lustspiel voll hübscher, individueller Züge keine litterarische That machen wollen. Gewiß nicht. Aber man soll sich freuen, daß ein junger Mann, der noch wachsen kann und wachsen wird, es verschmäht, auch wenn er lustig ist, bei den billigen Kadelburgiaden in die Schule zu gehen.

Es ist eine Dienstbotengeschichte, die er uns erzählt.

Dienstmädchen werden litteraturfähig. Die Heldin des „Fuhrmann Henschel" ist Magd gewesen. In den Mittelpunkt hübscher kleiner Novellen hat Georg von Ompteda Mägde gestellt. Und nun schreibt Hirschfeld eine Komödie, in der er uns drei Stunden lang einzig für den kleinen Herzensroman einer Magd interessieren will. Ich finde, es gelingt ihm.

Mit Mißtrauen, Mißtrauen gegen die Pauline und ihren Verfasser, liest man zunächst den Theaterzettel. Er führt nicht weniger als fünf „Liebhaber der Pauline" auf, einen Kunstschlosser, einen Pferdebahnschaffner, einen Turnlehrer und einen Packetfahrtbriefträger. Aber die Sache ist nicht so schlimm. Die Pauline ist ein Mädchen, die sich freut, daß sie hübsch ist, und die im Punkt der Liebe recht nüchtern und praktisch denkt. Ihr einziger Wahlspruch: „Alles mitnehmen, nichts hergeben" hat ihr Herz und Leib gesund erhalten. Drall und appetitlich in ihrem blauen Kleid, mit den nackten, rötlich schimmernden Armen, die saubere weiße Schürze vorgebunden, so herrscht sie bei Maler Sperlings im Küchenreich, empfängt auch da ihre Liebhaber, aber nur um sie zu foppen, zu necken, zu „verhetzen" und kleine Geschenke, die die Freundschaft erhalten, huldvoll entgegenzunehmen. Auf ihre Herrschaft läßt sie nichts kommen. Sie ist überhaupt ein Mädchen,

wie es jeder junge Haushalt auch außerhalb der Bühne sich wünschen könnte, bedacht auf den Vorteil der Herrschaft, ehrlich, mitteilsam, ohne aufdringlich zu sein, leichtsinnig, ohne eine gefährliche Grenze zu überschreiten, in den Wochentagen eine unermüdliche Arbeiterin und am Sonntag ein fideler Kerl in dem Tanzlokal in der Hasenheide. Eine Reihe feiner, liebevoller Beobachtungen steckt in der kleinen Komödie. Das mag ihr Pardon erwirken für die Armut an Handlung. Denn daß die Pauline sich nicht entschließen kann, unter den Fünfen eine Wahl zu treffen; daß zuletzt der eifersüchtige Kunstschlosser ihr eine Scene im Tanzlokal macht; daß sie ihn schießlich weicher und gütiger findet, als seine rauhe Schale ahnen ließ, und daß sie ihn dann doch nimmt — das ist nicht sonderlich interessant. Aber der Charakter der Pauline ist fein entwickelt und dargelegt, Sprache und Gehaben dieser Leute, die mit schweren Schuhen über die Hintertreppen kommen, ist gut beobachtet und wiedergegeben, und so wirkt das Ganze gerade auf den litterarischen Feinschmecker so übel nicht. Freilich gerade die Feinschmecker lieben es just nicht, sich an der Zubereitungsstätte ihrer Genüsse, in der Küche, lange zu verweilen, und wäre die Küche so sauber, wie sie die Pauline hält.

Die moderne Kunst hat die Könige und Helden verächtlich ins Exil geschickt. Sie steigt gern ausgetretene Treppen und kehrt keuchend bei den Armen ein unterm Dach. Im feuchten, muffigen Hinterhaus setzt sie sich mit den Hungrigen zum kargen Mahl und steigt in die Kellerkneipen hinab zu den Verbrechern und Trunkenbolden. Die Kunst, die so thut, stellt den notwendigen Rückschlag dar gegen den faulen Prunkzauber, gegen das öde rhe-

torische Gepränge der Epigonen, die so gern die toten Majestäten benutzten und geschminkte Leichen im verblichenen Glanz nahmen für lebendige, atmende Menschen.

In der „Hinterhaus-Poesie“, wie sie ihre Gegner mit billigem Witz gern nennen, hat eines bis jetzt im Scenarium gefehlt: die Küche; es hat das Stück gefehlt, das in der Küche und nur in der Küche spielt. Ich sage, es hat gefehlt. Und doch, es war da; nur kannten es eben die Modernen nicht. Ob Hirschfeld es kannte, bleibt dahingestellt; es würde an der Wertung seiner Arbeit nichts ändern. Anfang des Jahrhunderts gab es in Frankreich eine gern gesehene Posse „Les cuisinières“. Diesem französischen Vorbild ist der sehr witzige und später häufig bestohlene Frankfurter Lokaldichter Karl Malß gefolgt und hat eine sehr lustige, einaktige Dialektposse geschrieben: „Die Jungfern Köchinnen“. Als am Premièren-Abend der „Pauline“ einige übereifrige Gegner des Küchenpersonals oder des Verfassers oder — seines Glaubens versuchten, den Beifall niederzuzischen, da fiel mir die Malß'sche Vorrede, die er später zur Buchausgabe seiner „Jungfern Köchinnen“ geschrieben, wieder ein. Es war ihm das Prädikat, das ich auf die „Pauline“ angewendet fand, von zartfühlenden Kritikern nicht erspart worden. Man nannte seine kleine Komödie ob ihrer Stoffwahl „gemein“. Und lächelnd antwortete der Verfasser:

„Aber, was nennt ihr denn gemein, ihr Ungemeinen? Was nicht bloß natürlich und wahr, sondern zugleich einer Sphäre des Denkens und des Ausdrucks, welche die sogenannte untere Klasse umgiebt, entnommen ist . . .

Ein Glück ist, daß die Menschen aller Orten und Klassen sich äußerst ähnlich sehen, und daß insbesondere die dii minorum gentium der Küche und des Pferde-

stalls ziemlich genau die Fehler und Lächerlichkeiten der dii majorum gentium, d. h. ihrer Herrschaften abspiegeln, nur mit mehr Aufrichtigkeit, Frische und Keckheit. Wer seine Zeitgenossen im allgemeinen abschildern will, findet unter jeder Sorte derselben die dazu erforderlichen Stifte und Farben."

Das wurde vor zwei Menschenaltern in Frankfurt geschrieben und klingt, als wolle es heute des jüngsten Berliners jüngste Komödie verteidigen. Aber man kann auf dem Standpunkt von Karl Malß stehen, der wahrhaftig der „moderne" ist, und kann in Georg Hirschfelds Komödie behaglich gelächelt haben und dennoch der Ansicht sein, daß an den Ort, wo sich nun einmal der tierische Ernährungsprozeß für uns Menschen vorbereitet, in die Küche die Trägödie der Zukunft nicht häufig einkehren kann und wird. Der Patschuliduft der Kamelien-Damen mag überwunden sein, aber der Geruch nach Schnittlauch, Zwiebelfett und Schellfisch bleibt auch nicht lange modern. Auch die Kunst geht wohl mal durch die Küche, freut sich an den blanken Töpfen, am prasselnden Herdfeuer und der drallen Pauline, die so flink und fröhlich mit Else-Lehmann-Routine mit Geschirren und Kasserollen herumhantiert.

Aber was der neugierigen und gründlichen modernen Kunst einmal in guter Laune einfiel, kann und wird nicht bei ihr zur Gewohnheit werden.

* * *

Wolfgang Kirchbachs „Letzte Menschen", die im „Neuen Theater" als zweite Darbietung der historisch-modernen Festspiele freundlichen Beifall fanden, liegen längst als Buch vor.

Ueber die letzten Dinge macht sich jeder seine besonderen Gedanken; es ist da gefährlich, der Phantasie der anderen das Werk eigener Phantasie aufzuzwingen. Man kann der Frage dichterisch nachgehen als Satiriker, wie als Philosoph. Kirchbach hat beides zugleich versucht in ein und demselben Werk. So wurde das Drama zerfahren, wenig übersichtlich und stillos. Sein Humor ist nicht leichtflüssig, seine Symbolik mühsam und wunderlich. Es ist nicht die Offenbarung einer großen Poetenseele, sondern das erklügelte Werk eines Mannes, der hübsche Gedanken in Versen zu äußern vermag, der den „Faust" bewundert und Boecklin liebt, der über die Alltäglichkeit hinausmöchte und doch zum Großen, Neuen, Erhebenden die Wege nicht findet.

Das Buch zu lesen verlohnt sich wohl, denn es hat schöne Einzelheiten, und sein Verfasser ist keiner vom Dutzend. Das Buch dramatisch zu beleben, verlohnte sich nicht; es ist auch gespielt ein Buch geblieben. Nur die tiefste Weisheit im Bunde mit genialstem Humor durfte an das Tempelthor klopfen, hinter dem diese letzten Fragen gelöst werden. Und was ein späterer Großer dort findet, ist wohl lachende Fröhlichkeit und tiefe Melancholie in seltsamem Gemisch, ist ein Sterbelied und ein Triumphgesang des Lebens im Angesicht des Todes.

Vielleicht kommt der große Meister nie. Vielleicht kommt er bald. Und dann wird Kirchbach mit Ehren als sein Vorläufer zu nennen sein.

* * *

Hugo Lubliners Lustspiel „Das fünfte Rad" mag noch erwähnt sein. Herr Lubliner ist nicht ganz so witzig und lange nicht so boshaft, wie Oskar Blumenthal. Er kennt das Publikum, oder er kennt doch wenig-

stens das Publikum, das nach des Tages Last und Mühe ins Theater geht, ein Späßchen zu belachen, einen Verkannten zu Ehren gebracht und junge Liebe „öffentlich verlobt“ zu sehen. Für dieses Publikum schreibt Herr Hugo Lubliner nicht ohne behaglichen Witz seine Stücke, die Litteraturgeschichte wird sie alle „fünfte Räder“ nennen, die nur so mitlaufen, aber nichts tragen und nichts vorwärts bringen; bescheidene Zeitgenossen denken anders.

„Ein einziger Hanswurst, der in unsrer Stadt einkehrt,“ pflegte ein berühmter Arzt zu sagen, „trägt mehr zur Gesundheit der Einwohner bei, als zwei Dutzend Aerzte. Denn Lachen verlängert das Leben.“ Nun, so werden sich viele Belustigte bei Herrn Lubliner bedanken können. Ich denke, seine Tantiemen erreichen rasch die Höhe der Einnahmen von zwölf Aerzten. Und das bedeutet im Zeitalter der Influenza und Neurasthenie nicht wenig ...

Ein armer Maler heiratet ein sehr reiches Mädchen. Die Mutter Geering glaubt, sie habe die Partie gemacht. Aber der Zuschauer weiß, daß der Vater Geering, ein self-made man, der ein gutes Herz und eine mangelhafte Beredsamkeit hat, die Partie gemacht hat. Das ist nicht überwältigend belustigend, aber es ist mit freundlichem Humor nach vielgespielten Mustern erzählt. Es ist ein Stückchen, um bescheidene Gemüter zu amüsieren, höhere Töchter nicht zu verletzen, alten Herren zu erzählen, daß sie eigentlich bei all ihren Schrullen prächtige Kerle sind, jungen Männern Mut zu machen, um reiche Erbinnen anzuhalten, und die vielgeprüfte Kritik nicht allzusehr zu langweilen.

Ehe es aufgeführt wurde am Königl. Schauspielhaus, war es schon an ein paar andern Bühnen angenommen, sagten die Zeitungen.

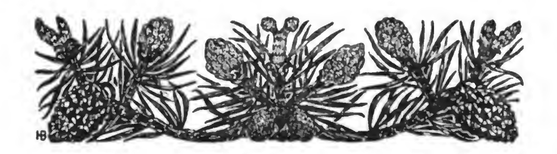
Als es mit Erfolg gegeben war, haben sofort so und so viele Bühnenleiter das Lustspiel erworben, sagten die Zeitungen.

Acht Tage später hatten schon einundzwanzig Bühnen — ich denke es waren einundzwanzig — das Aufführungsrecht erworben, sagten die Zeitungen.

Jetzt sind's in Deutschland schon über drei Dutzend Bühnen, und in Amerika bereitet man's vor, sagten die Zeitungen. . . .

Und als ich das las mit Namen und Zahlen, gedachte ich wehmütig lächelnd der Wunderziege Eudoxia, und ich sah wieder den seltsamen Mann im maisgelben Paletot mit den vielen Flecken und der schäbigen Atlasschleife das grelltönende chinesische Metall schlagen. . . . Tam-Tam!





Aber die Liebe . . .

Ich weiß nicht, wer den Satz zuerst formuliert hat und weiß nicht, wo er steht. Aber wir alle haben seine Wahrheit erfahren: das Weib trachtet unendlich mehr danach, glücklich zu machen, als glücklich zu sein. Der Mann ist der größere Egoist, und er muß es sein. Er bricht die Bahn für die Familie, der er Charakter und Namen giebt, und für die er mit beidem einsteht. Der Mann sei der Kopf, die Frau das Herz der Ehe. Der Kopf soll hören auf das pochende Warnen des Herzens, aber das Herz soll dem Kopf vertrauen, daß er in schwierigen Zeiten mutig und ehrlich das Richtige trifft.

Man mag die Frage der Beziehungen der Geschlechter zu einander drehen und deuteln wie man will, wahrhaft gesunde Verhältnisse erwachsen nicht auf dem Boden jener Gleichberechtigung, die durchaus keine Erfindung unseres Jahrhunderts, sondern so alt ist wie die Thatsache, daß es männliche Frauen und weibliche Männer giebt. Und zwar in unserer Zeit, da alles Wissen und Können sich tausendfach verzweigt und von einer einzigen Intelligenz unmöglich ganz zu erfassen und zu beherrschen ist, scheint mir das Weib seine Weibheit, der Mann seine Männlichkeit stärker betonen zu müssen.

Ich kenne eine Reihe sehr achtbarer, prächtiger Frauen, die durch widrige Lebensumstände oder unbezwingbare Neigung in Berufe getrieben wurden, die seit Jahrhunderten und bei allen Völkern männliche Berufe waren. Ich habe mit Vergnügen in diesen Tagen gelesen, daß ein siebzigjähriges Fräulein in Kiel in Anerkennung ihrer Verdienste um das Schleswig-Holsteinische Museum vaterländischer Altertümer Professor geworden und von illustren Akademien durch Adressen geehrt worden ist. Ich verehre die wundervollen Dichtungen einer Annette von Droste-Hülshoff und lese mit aufrichtiger Hochachtung die bald in ihrer Wehmut ergreifenden, bald in ihrem gütigen Humor erquickenden Geschichten der Frau von Ebner-Eschenbach. Aber die echteste und tiefste Wirkung erzielt die Frau für mich doch nur als Frau, d. h. da wo sie das Leben und die Weisheit der Jahrhunderte hingestellt hat, und von wo sie kein sogenannter „Fortschritt" wegreißen wird, ob er auch alle Schranken niederzulegen sich vermißt, sogar die Schranken zwischen den ewig feindlichen und ewig sich suchenden Geschlechtern.

Ich habe keinen geringen Helfer auf meiner Seite: Goethe. Wie in so vielen Fällen, die ihm die Epigonen nicht verzeihen mögen, hat der alte Herr auch hier das Einfachste, das Richtigste ausgesprochen. Weiber klagen oft, hat er gesagt, daß die Männer ungerecht gegen ihr Geschlecht seien, alle höhere Kultur für sich behalten, die Weiber zu keinen Wissenschaften zulassen wollen und verlangen, daß sie nur Tändelpuppen oder Haushälterinnen sein sollen. Es ist sonderbar, daß man es dem Manne verargt, der eine Frau an die höchste Stelle setzen will, die sie einzunehmen fähig ist; und welche ist höher, als das Regiment des Hauses? Wenn der Mann sich mit

äußeren Verhältnissen quält, wenn er die Besitztümer herbeischaffen und beschützen muß, wenn er überall von Umständen abhängt, und — ich möchte sagen nichts regiert, in dem er zu regieren glaubt; immer nur politisch sein muß, wo er gern vernünftig wäre; versteckt, wo er offen; falsch, wo er redlich zu sein wünschte; wenn er um dieses Zieles willen, das er nie erreicht, das schönste Ziel, die Harmonie mit sich selbst, in jedem Augenblick aufgeben muß — so herrscht dagegen die vernünftige Frau im Innern wirklich und macht einer ganzen Familie jede Thätigkeit, jede Zufriedenheit möglich.

Heißt es wirklich von der Frau, ihren Fähigkeiten, ihrer Aufgabe, ihrer Sphäre niedrig denken im modernen Sinn, wenn man so poetisch hoch von ihr denkt?

Gewiß hat derselbe Goethe seine Iphigenie sagen lassen:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert;
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann,
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz, ihn krönt der Sieg,
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie enggebunden ist des Weibes Glück ...,

aber wir dürfen nicht vergessen, daß in hellenischer Objektivität der Dichter hier aus dem Empfinden der herben, keuschen Artemis-Priesterin heraus redet. Es ist die Tochter Agamemnons, die sich später selbst in dem Gespräch mit Pylades als echtes Weib kennzeichnet in den schönen, ehrlichen Worten: „Ich untersuche nicht, ich fühle nur“ — es ist die vor dem Opfertod durch die Gnade der Göttin Gerettete, die zu uns spricht.

Aber von dem immer wiederkehrenden Gedanken an den „beklagenswerten Zustand der Frauen“ ausgehend,

kämpfen zwei ganz verschiedene Richtungen heute für die Gleichberechtigung, die auch gleiche Pflichten nach sich ziehen sollte. Die einen kämpfen für die Frau, die durch Schicksal oder freien Willen außerhalb des Gefüges der Familie steht; die nicht die Gefährtin eines Mannes und die Hüterin ihrer Kinder ist und sein will. Die andern kämpfen für die Frau, die, innerhalb dieses Gefüges stehend, den Druck von Ketten zu empfinden glaubt, die alle Freiheit ihrer Seele einschnüren. Jene kämpfen für ein kleines Häuflein Freier, aber Enterbter; diese glauben für die Freiheit der Sklavin zu kämpfen.

Beide Parteien ziehen aus gegen denselben Feind und ihr Schlachtruf ist der gleiche. Die ernsten Nationalökonomen und die schwärmenden Poeten rufen ihn herausfordernd hinaus ins neue Jahrhundert, und das Echo der Satiriker wirft ihn lachend zurück: „Platz den Frauen!“

* * *

Nicht lange nachdem des alten Aristophanes blutige Satire auf die Emancipation der Weiber nach siebenzig Menschenaltern im „Neuen Theater“ wieder auferstand, lernten wir im „Berliner Theater“ den satirischen Schwank kennen, zu dessen Titel und Leitmotiv zwei fingerfertige Franzosen den uralten Schlachtruf gewählt haben: „Platz den Frauen!“

Aristophanes wirkt heute nicht mehr auf die Masse; aber den Klugen, Verstehenden bereitet sein boshaftes Spiel noch heute Vergnügen. Die Herren Valabrégue und Hennequin werden mit ihrem Schwank „Place aux femmes“ bei einer späteren Generation nicht erleben, was ihnen heute schon versagt war. Mit dieser Cirkus-Komik, in der der Unsinn Orgien feiert, geht man den wahren Schäden und Fehlern der Zeit schlecht zu Leibe.

Die herrliche Waffe der Satire, die die witzigsten Geister der Jahrhunderte einander von Hand zu Hand gereicht haben, kann nur scharf und blank und gefährlich bleiben, wenn das Ziel, das sie treffen soll, klar und deutlich vor unsern Augen liegt. Wollte die Satire der beiden Franzosen wirklich die Uebertreibungen dieser ganzen Bewegung treffen, die, wie Lou Andreas-Salomé kürzlich in einem sehr ernsthaften Aufsatz auseinandergesetzt hat, völlig übersieht, daß das Weib als eine durchaus selbständige Form des Menschtums angesehen werden und aus ihrer physischen und psychischen Beschaffenheit heraus die Forderung eigener ethischer Maximen aufstellen muß; wollte die Geißel ihres Humors in Wahrheit die Emancipationsgelüste treffen, die in unserer Zeit wieder zuversichtlich das Haupt heben — dann müßten die Figuren bei aller Narrheit und Lächerlichkeit ihrer Ansichten und Wünsche doch Menschen bleiben. Aber die beiden Franzosen schaffen die Karikatur der Karikatur. Sie verstehen das beste Geheimnis der Satire nicht: einen Augenblick scheinbar ernst zu nehmen, was im nächsten Moment grausam verhöhnt wird. Ihr Hohn ist nicht grausam, weil er dumm ist; ihr Witz ist nicht vernichtend, weil er sich vor dem nachprüfenden Auge in Albernheiten auflöst.

Die Damen des Hauses Cascadier — so fabeln die beiden Autoren — haben heftige Emancipationsgelüste, und da das Haupt der Familie das Urbild eines ausgewachsenen Gehirntrottels ist, so haben sie's leicht, diese Gelüste in die That umzusetzen. Mama Cascadier ist Anwalt geworden — sie hat keine Klienten. Die eine Tochter ist Aerztin — sie hat keine Patienten. Die zweite Tochter ist Malerin — sie findet keinen Dummen, der ihre Bilder kauft. Nur die letzte Tochter, das Aschen-

brödel dieser närrischen Sippe, hat auf ganz unmoderne Weise ihr Leben gestaltet: sie ist Gattin eines Mannes geworden, der sie liebt, und Mutter reizender Kinder, die sie vergöttern. Papa Cascadier aber zählt, während seine Damen sich mit Eifer männlichen Beschäftigungen hingeben, die Wäsche und verrichtet — an Wilhelm Buschs fröhlicheren Herrn Knopp erinnernd — allerlei andere Beschäftigungen, die sonst wohl als weibliche gegolten haben. Ja, er sieht die Zeit schon kommen, wo die Männer schließlich auch noch — Ammen werden könnten. Um die Heirat der Malerin oder vielmehr um die sofort von dem hereingefallenen Gatten angestrebte Scheidung dreht sich das Stück. Und der gesunde Menschenverstand dreht sich mit und läßt sich in einem Wirbel von Unsinn und Unmöglichkeit um den Atem bringen.

Ein oberflächlich aufgeklebter „befriedigender Schluß“ ist des ganzen Machwerks würdig.

Und diesen ebenso groben, wie billigen Hohn, diese plumpe, unsichere Satire belachte und beklatschte das Publikum emsig.

Der Haß gegen die Frauenemancipation muß im Familientheater sehr groß sein, wenn man den Gegnern der starken Bewegung mit so plumpen und unsauberen Geschossen zu werfen erlaubt . . .

* * *

Am Abend des 8. April hatte man im „Deutschen Theater“ der Gestalt der Mutter den Krieg erklärt.

Man gab ein kleines satirisches Stückchen; das Publikum, das mit unhöflicher Schärfe ablehnte, unterschätzte es. Man ließ ein behagliches, liebenswürdiges Schauspiel folgen, und das Publikum war geneigt, es ein wenig zu überschätzen. Dieses ist reizend in seinem anspruchslosen,

gutmütigen Humor, aber eine litterarische „That“ ist es gewiß nicht. Jenes ist boshaft und tendenziös, aber für solch boshafte Tendenz reicht die dramatische Kraft des jungen Wieners noch nicht aus, der es schrieb.

Das schönste und natürlichste Gefühl, das menschlichste und ohne jeden Kommentar verständlichste ist die Mutterliebe. Ist doch das Kind, wie ein Romantiker es schön ausdrückt, nichts anderes als eine sichtbar gewordene Liebe. Das schwache, hilflose Kind bedarf der sorgsamen Hände, die es zudecken, und der wachenden Augen, die seinen arglosen Schlummer hüten. Der rechten, echten Mutter entwächst ihr Kind nie ganz. Denn es wird die böse und doch für sie in allem Schmerz so süße Stunde kommen, wo der Erwachsene, der Gereifte, der im Kampf längst Bewährte krank, vom Leben gebrochen, vom Liebsten enttäuscht, zu ihr zurückkehrt, den Kopf weinend in ihren Schoß birgt, und sein stummer Schmerz ihr beichtet. Und die gebückte Frau in weißen Haaren thut dem Müden, was das jungblühende Weib einst vor langen, langen Jahren seiner sorglosen Kindheit gethan hat: sie deckt mit zarten, behutsamen Händen seine Wunden und mit wachenden Augen hütet sie seinen Schlummer . . .

Es ist so viel über die Frauen geschrieben von Klugen und Thoren, von rasch entflammten Verliebten und guten Hassern, von sklavischen, weichlichen Feministen und rüden, muskulösen Verfechtern der Herrenmoral, von derben Ehrlichen und geschmeidigen Poseuren. Eines aber scheint mir in dem, was an Wertvollem gesagt ist über die Weibnatur, überall dasselbe zu sein, so verschieden auch sonst Erfahrung und Urteil lauten mögen. Und dieses Eine ist die ewige Wahrheit, von der schon jene Frauen Zeugnis ablegten, die Klage führend vor Salomos Richter-

stuhl erschienen: Das Vornehmste in einer edlen Frau und das Beste in einer verdorbenen ist immer das Muttergefühl.

Und in das Muttergefühl mag sich der Stolz mischen. Das Leben einer Frau hat in den Kindern sein Bestes gegeben, es wäre ein Widersinn der Natur, wenn das Mutterauge nicht strahlend ihrem Wachstum folgte. Eine Mutter bangt um die Wunden, die dem Kinde die Welt schlagen wird, aber sie ist stolz auf die Wunden, die es aus siegreichen Kämpfen heimträgt. Jede Mutter denkt ein wenig, wie jene Volumnia, die den trotzigen Coriolan geboren, und die Shakespeare, der große Menschenkenner, zum Freund des Sohnes sagen läßt: „Er hat Wunden in der Schulter und am linken Arm. Das wird große Narben geben, sie dem Volk zu zeigen, wenn er um seine Stelle sich bewirbt.“ ...

Aber es giebt eine Mutterliebe, die ganz überwuchert ist von krankhaftem Stolz, die nicht den Blick in verzeihender Güte ruhen lassen kann auf dem, was schwach und menschlich ist in diesem Kinde, die immer gewaltsam den Müden spornt und die Ziele seiner versagenden Kräfte zu hoch steckt. Und das alles nicht, weil sie von dem Sohne das Große hofft, das Starke erwartet, sondern weil ihr Neid — vergleicht. Die andern, die Gleichaltrigen, die kaum Aelteren, sie sollen ihr Kind nicht überflügeln. So wird der Aermste ruhlos vorwärts gepeitscht über seine Kräfte, hinein in falschen Ehrgeiz, in ein falsches Leben. Und wenn dann plötzlich hinter ihm die treibende Hand erlahmt, der lohende Feuerbrand erloschen ist, dann steht der Schwache, einsam und zu Tod ermattet, in einer Welt, die ihm nichts giebt, die er nie verstanden hat, in einem Räderwerk, dem er sich nicht aus eigener

Kraft einfügen kann und das den Zaudernden mitleidlos klappernd zermalmt . . .

Es giebt Mütter, die von „Liebe“ reden, da sie doch nur eitel sind.

Die wahre Liebe liebt am stärksten, wo sie helfen muß. Die unwahre Liebe, die von der edelsten Empfindung des Menschenherzens nur den schönen Namen und das prunkende Mäntelchen geborgt hat, die ist da am stärksten, wo sie vom Gegenstand ihrer Liebe über die Köpfe der staunenden Mitwelt hinweggetragen wird. Diese hascht nach dem Glänzenden, jene greift nach dem Echten. Diese fragt: wie urteilt die Welt über mein Kind? wie hoch steht es in ihrer Schätzung? Jene aber fragt nur: ist mein Kind glücklich? oder trägt es eine heimliche Wunde, die meiner Pflege bedarf? Diese liebt ihr Kind, wie ein Hofmarschall seinen Souverän, dem er glänzende Feste zurüstet, zu denen die Fürsten sich drängen und von denen die Welt spricht; jene liebt ihr Kind, wie ein schlichtes, treues Volk seinen König liebt; es streut ihm keinen Weihrauch und stellt sein Bild nicht unter die Götter, aber es blutet und stirbt für ihn.

Den Typus der eitlen, thörichten Mutter wollte der nicht unbegabte Wiener Feuilletonist Bacano in seinem Einakter „Mutterherz“ zeichnen. Ein gefährlicher Stoff für den knappen Rahmen eines Aktes: eine Frau, die an ihrem Kinde nur liebt, was es in den Augen der Welt gilt; eine Mutter, der die goldenen Tressen auf den Schultern des Sohnes besser gefallen, als seine dankbar und glücklich leuchtenden Augen. Das ist roher, als das Leben; das kommt nicht vor im Leben? O doch! Aber es ist widerlich und entbehrt jeder Größe.

Ein Mord aus Ehrgeiz, ein Haß aus Verblendung

kann Größe zeigen. Eine Mutter, die nur mit den Augen liebt, ist kleinlich.

Die Kunst unserer Zeit aber liebt das Kleinliche und Peinliche als Objekt ihrer Malerei in Worten und Farben. Sie geht dem großen Vorwurf verächtlich aus dem Wege. Sie hat verlernt, al fresco zu malen. Auch Agrippina, die Schwester des Caligula, liebte an ihrem Sohne nur die Staffel zur Herrschaft. Und vielleicht könnte es ein großer Dichter, ein neuer Shakespeare mit hellem Seherblick, aus der mißbildeten Liebe dieses herrschsüchtigen Weibes ableiten, daß eben dieser Sohn, aufgewachsen in der kalten Sonne einer solchen Liebe, das größte Scheusal wurde, das den Thron der Cäsaren geschändet. Nicht der Glanz, wohl aber die Wärme hat der Jugend des Lucius Domitius Nero gefehlt; und der ohne Liebe Gereifte hat den Britannicus vergiftet und Rom in Brand gesteckt.

Aber die Agrippinen und ihre unsühnbare Schuld suchen die Modernen nicht mehr auf den Thronen der Welt. In den Winkeln der Bürgerhäuser spüren sie die Leidenschaften auf, in den „Berliner Zimmern“ und in den Dutzendhäusern der Wiener Neustadt. Keinen goldenen Reif, nicht den Purpur und den kapitolinischen Lorbeer verlangte die moderne Agrippina für den Sohn. Nur ein paar Tressen auf die Schulter, ein bißchen Uniform und den strammen Gruß von ein paar „Untergebenen“ draußen im Wurstel-Prater ...

Nicht daß es nicht wahr, nicht aus dem Leben genommen, war es, was das Publikum dem jungen Wiener Feuilletonisten an seinem Stücke nicht verzieh, sondern daß die Wahrheit so klein, so kleinlich gefaßt war. Ein so billiger Spott soll nicht an das Heiligste rühren.

Ein großer Dichter, der die Welt verachtet und ihren Schäden den wundervoll geschliffenen Spiegel seiner Kunst vorhält, der mag auch an das Bild einer Mutter rüttelnd die Hand legen. Aber der unsichere Schuß des gewandten Talentchens wirkt als kokettes Pamphlet und muß sich von erbosten Zischern sein Urteil sprechen lassen.

* * *

Wie anders das stille, freundliche Stück Max Dreyers: „Hans“ in 3 Akten; ich weiß nicht mehr, nennt er's Schauspiel, oder Lustspiel, oder Komödie. Es ist auch wirklich gleichgültig, wie er's nennt: es ist ein Stückchen Leben, und das ist das Beste, was man von ihm sagen kann.

Da oben, wo die Landkarten von unserm lieben deutschen Vaterland aufhören genau zu sein, lebt auf einer einsamen Nordseeinsel der gelehrte Professor Hartog. „Hans“, eigentlich Johanna, seine Tochter, führt ihm den Haushalt. Es ist eine alte Erfahrung, wenn's auch oft Eltern wie Kinder nicht Wort haben wollen, daß sich die Töchter leichter und inniger an den Vater, die Söhne williger und fester an die Mutter anschließen. Hans hat die Mutter verloren. Der Vater hat sie ihm ersetzt. Und mit den Jahren ist das Töchterlein dem noch jugendlichen Manne ein lieber, treuer Kamerad geworden. Hans ist eine prächtige, offene Natur, ohne überreizte Nerven, ohne falsche Sentimentalität. Klar, wie ein schöner Tag über dem tiefen, stillen, leuchtenden Meer, liegt's über ihrer jungen Seele. Und der Vater ist stolz auf sein schlichtes, herrliches Kind. Da kommt eine Freundin von Hans ins Haus. Aus dem kleinen Kreis droht die Ruhe und Klarheit zu fliehen. In dem Gelehrten, der lange Jahre nur Vater war, erwacht der Mann beim Anblick dieses stillen, blonden Wesens, dem ein unnennbares Leid aus den verträumten

blauen Augen spricht. Und das Mädchen liebt den gütigen, klugen Mann wieder, der einer lange vom Leben Gehetzten in so einfacher Herzlichkeit entgegenkommt. Aber sie darf ihn nicht lieben. Die Trauerkleider, die sie noch immer trägt, hat sie nicht für die Eltern angelegt. Diesen Eltern war sie längst entfremdet.

Diese harten, stolzen Menschen haben sie verstoßen und nicht mehr gerufen bis zum Tode. Ihre Trauer gilt nicht den Unversöhnlichen; sie gilt ihrem Kinde, dem unglücklichen Geschöpfchen, das der heißen, heimlichen Liebe zu einem Unwürdigen entsprungen, der die arme junge Mutter nur zu bald wieder allein gelassen hat. Halb fürchtend, halb hoffend entdeckt sie Hans ihre Vergangenheit. Aber diese herbe, klare Natur versteht sie nicht; ja, sie hofft in plötzlich erwachender Eifersucht, daß auch der Vater nicht verstehen wird. Aber der kluge, gütige Mann ist zu lange allein gewesen mit der großen, ewigen Natur und ihren Wundern und Rätseln. Er hat in gern getragener Einsamkeit verlernt, mit den kleinlichen Maßen der Pharisäer zu messen, die weiter draußen in den volkreichen Städten mit ihrer unversöhnlichen Kritik das weltflüchtige Unglück verfolgen. In seinen Augen ist dieses stille Mädchen nicht entehrt. Er will der Verirrten weit die Arme öffnen und ihr ein neues, ehrliches Heim bauen. Aber mit dem feinen Instinkt eines flüchtigen Wildes hat das Mädchen selbst erkannt, daß diese Liebe das seltene innige Verhältnis von Vater und Tochter zerstören müßte. Sie gehört zu jenen stillen, vornehmen Naturen, die stets sich zu opfern bereit sind, wo sie lieben. Sie heuchelt noch Liebe zu dem, der sie einst verlassen hat, und enttäuscht tritt der Professor vornehm von seiner Werbung zurück. Hans aber hat indessen in sich selbst den Schlüssel

zu all dem seltsamen Unverständlichen gefunden. In einem Jugendgespielen, einem prächtigen Kauz voller Widersprüche, ist ihr der Mann erschienen, der die Harte zur Zärtlichen, die kühl Verständige zur alles Verzeihenden macht. Nun duldet sie selbst nicht mehr die fromme Lüge der Freundin. „Wer glücklich ist, der giebt das Glück, Und nimmt er nicht im Leben, Es kommt von ihm und kehrt zurück Zu ihm, der es gegeben." Sie selbst legt dem Vater die Freundin in den Arm ...

Es scheint so unmodern, scheint dem Uebel älterer Lustspieltradition verfallen, wenn der Vorhang sich über zwei glücklichen Paaren senkt. Aber das ist eben der Hauptvorzug dieses gefälligen Werkchens voll behaglicher Güte und verstehender Menschenfreundlichkeit, daß es nur das Gute der alten Tradition und nichts Häßliches der neuen Bestrebung entnimmt. Ein Hauch von echter, unverbrauchter Jugend liegt über diesem Stück. Ein kräftiger, nervenerfrischender Salzhauch weht vom Meer her, und wenn man es vielleicht nicht unter die „bahnbrechenden Thaten" unserer litterarischen Epoche einreihen kann, so wird es doch für die Verständigen immer bleiben, was es den von scharfer Kost eines ganzen Winters übersättigten Premièren-Besuchern jetzt schon war, ein zur Erholung einladendes, erquickendes kleines Idyll von der Nordsee.

Wenn ich aber zu Anfang sagte, daß mit diesem Abend das „Deutsche Theater" der Gestalt der Mutter den Krieg erklärt hätte, so hat der harte Ausdruck auch in Dreyers friedlichem Idyll seine Richtigkeit. Die reizenden, zarten Beziehungen von Vater zu Tochter, dieses seelische Sich-Entgegenwachsen der beiden, diese geistige Gemeinschaft, in der der Vater weiblicher und das Mäd-

chen ein wenig männlicher wird und beide sich als gute, treue Kameraden fühlen, das alles wäre unmöglich, wenn die Gestalt einer Mutter das starke Bindeglied in diesem Kreise wäre. Die Mutter fehlt. Ohne sie, kaum durch ein leises, geistiges Band der Erinnerung an sie gefesselt, wirken und wachsen diese prächtigen Menschen. Ihr Fehlen mag wohl ehemals schmerzlich empfunden worden sein, aber wie sich am gesunden Stamm die Wunden wieder schließen, so ist auch im Leben dieses kleinen Kreises ihr Scheiden überwunden worden. Ein wenig hat der Vater die Mutter, ein wenig die Tochter die Frau ersetzt. So ist er länger jung geblieben, sie früher reif geworden, und in beiden hat eine prächtige Menschlichkeit den Beweis geliefert, daß guter Wille und ehrliche Zuneigung geliebten Menschen das scheinbar Unersetzliche zu ersetzen vermag. Wenn auch in unserem Kulturleben das Herz einer Mutter den Pulsschlag der Familie angiebt, so könnte man Dreyers Stück, das absichtslos sich Gebende zur Absicht umdeutend, den Beweis dafür nennen, daß dieser Organismus auch ohne das edelste Organ zu funktionieren vermag.

Dreyer hat nichts weniger als ein Tendenz-Stück schreiben wollen. Aber das zufällige Zusammenspannen seines Idylls mit dem Bacanoschen Einakter regt zum Nachdenken an über das Mutterherz, das den rechten Schlag verlernt hat, und über das Mutterherz, das zu schlagen aufgehört. Dort die Frau, die im Bleiben durch ihre Herrschsucht den Sohn aus dem Elternhaus treibt; hier die Frau, die durch ihr frühes Scheiden Vater und Tochter inniger verbindet.

* * *

Liegt die Stärke von Dreyers Witz diesmal — vielleicht liegt auch die Stärke seines ganzen Talentes darin —

in seiner Behaglichkeit, die anheimelnd aus seinem Werkchen auf die Zuschauer überströmt, so liegt die Stärke Leo Hirschfelds in seiner Komödie „Die Lumpen" in seiner beißenden Satire. Der junge Wiener mit dem Schnitzlerschen Anatolkopf hat im Lessingtheater einen hübschen Sieg erfochten. Aber — ausnahmsweise — schien mir das Publikum dem Sokrates zu gleichen. Als einst im Theater des Dionys der kecke Spötter Aristophanes seine „Wolken" aufführen ließ und die boshaften Späße nur allzudeutlich nach der ehrwürdigen Gestalt des Mannes zielten, den die Pythia für den weisesten Athener erklärt hatte, da war Sokrates selbst unter den herzlich Lachenden, und seine Schüler erzählen, daß er sich inmitten der Zuschauer vom Sitz erhob, damit alle vergleichen könnten, ob der Schauspieler auf der Bühne auch seine Maske gut gewählt.

Und in den „Lumpen" war das Publikum Sokrates. Es ließ sich mit rührender Geduld die größten Ungezogenheiten sagen und quittierte für die Bosheit des Verfassers mit herzlichem Beifall. Hageldicht sausten die gutgeführten scharfen Hiebe des witzigen Wieners auf Mode, Kritik, Geschmack, Erfolg und den Schoß, der sie alle trägt: das Publikum. Es ist seltsam und birgt selbst ein reizendes Stückchen Satire in sich, wie gerade die Autoren, die mit so herzlicher Verachtung von der großen Masse, ihren Hammelsprüngen und ihrem Herdenurteil reden und reden lassen, sich so heiß um die Gunst dieses vielgescholtenen Uebelthäters bemühen. Wer ist der bessere Komödiant, ihr Zorn über die Urteilslosigkeit dieses vielköpfigen Ungeheuers oder ihr freudiger Stolz, mit dem sie vor die Rampe treten, wenn alle die Verhöhnten einmütig nach ihrem Verächter verlangen?

Uebrigens: am meisten hatte der Verfasser doch sich selbst ironisiert — und das will ich später erklären. Wie Murger in seinen verführerischen Scènes de la vie de Bohème die kecken Scenen aus dem Quartier Latin verewigt hat und vielleicht mit seiner schönfärbenden Schilderung der lärmenden Talentlosigkeit und dem fackelnden Größenwahn Vorschub geleistet hat, ohne es zu wollen, so hat sich Hirschfeld in das litterarische Wiener Caféhausleben liebevoll versenkt. Er wird nach seinem schönen und gewinnbringenden Erfolg gewiß nicht wie jener andere, echtere Bohémien arm und verlassen im Spital sterben. Er steht dem Helden seines Stückes innerlich näher, als diesem Schilderer der buveurs d'eau, der bis zu seinem traurigen Ende lebte, was er, eine Thräne im lachenden Auge, so oft erzählte.

Jeder, der einmal den prüfenden Blick über die Niederungen des litterarischen Lebens hat schweifen lassen, weiß, daß diese sogenannten Bohémiens oft traurige Poseure sind. Und es ist unendlich viel leichter, den zuweilen sorglosen Bohémien zu posieren, als den redlich verdienenden Pflichtenmenschen, der nun mal von dem altmodischen Vorurteil nicht lassen kann, daß man in der Not geliehene Thaler auch einmal wieder zurückgeben muß. Heutzutage steckt hinter manchem Bohémien, der so drollig und lustig erscheinen will, der ehrgeizige litterarische Hochstapler, der, gegebenen Falls, die Ideen anderer so skrupellos borgt und so sorglos — nicht zurückgiebt, wie ihre Thaler. Hört so einer nur erst die Tantièmen klappern und klingen, so hängt er gern seine ganze Erfolgverachtung an den Nagel. Sobald der Fuchs erst an die Trauben kann, sind sie süß geworden, sehr süß . . .

Solchen bekehrten Erfolgverächter führt uns Hirsch=

feld vor. Sein Held, Heinrich Ritter, ist zunächst ein Lump unter den Lumpen. Aber er gehört zur ersten Garnitur. Er hat ein Stück geschrieben. Das haben die andern natürlich auch. Jeder von ihnen hat sein Stück im Pult. Aber sein Stück hat Geist, Feuer, hohen Gedankenflug. Es hat mithin — der boshafte Leo Hirschfeld scheint im Innern zu lachen: „trotzdem" — Aussicht auf Erfolg. Nur der Schluß dieser merkwürdigen Komödie, von deren Inhalt wir nichts erfahren, als daß er hochbedeutend ist, muß geändert werden. So sagen die Litteraturpäpste, als deren Vertreter uns ein allmächtiger Redakteur vorgeführt wird. Aber noch ist der Held ein Held. Konzession — an den Geschmack der Masse, an das Urteil der Urteilslosen? . . . nie! Er bleibt fest; er hungert lieber und macht lieber in kalter, kahler Stube Verse und Schulden, wie er Verse und Schulden gemacht hat, ehe ihm der Litteraturpapst sagte: Junger Mann, Sie haben Talent. Ein reicher Onkel rührt ihn nicht. Eine hübsche Cousine rührt ihn nicht. Aber die Liebe . . .! Eine kleine Schauspielerin, in deren munteres Wesen er sich verliebt und die ihn auf ihre etwas freigiebigere Art wieder liebt, stimmt ihn um. Er ändert, wird aufgeführt, wird berühmt, wird eine Celebrität, wird reich. Ein Regen von Dukaten und Lorbeeren ergießt sich über ihn. Er gedenkt wohl noch seiner alten Freunde, pumpt ihnen sogar. Aber die Kluft hat sich aufgethan zwischen dem gefeierten Bourgeois, der teure Weine seinem Genius anbieten kann, und den Bohémiens, die noch immer reden, schimpfen, träumen, bramarbasieren bei einer Tasse Kaffee, die sie schuldig bleiben. Und eine andere Kluft thut sich auf zwischen ihm und dem leichtfertigen Mädchen, das ihn auf seine Weise geliebt und zum Ruhm geführt hat. Einmal

festgefahren in der weichen, warmen, satten Behaglichkeit des Philisteriums, sieht er auch die Liebe unter anderem Gesichtspunkt an. Und er ist gar so böse nicht, als sein einstiges Verhältnis selbst ihn mit der beißenden Ironie der Verschmähten zwingt, sich mit der reichen Cousine zu verloben, deren herzliche Zuneigung er einst so nichtachtend übersehen hat. Er hat den Kompromiß mit dem Philisterium unterzeichnet. Der Preis ist seine Genialität, das Urteil der Nachwelt, seine Unsterblichkeit. Das haben die witzigen Bummelgenies des Wiener Cafés richtig erkannt. Und die letzte Malice des Stückes schleudert der ehrlichste seiner Freunde zum Schlusse noch dem Helden ins Gesicht: „Vielleicht bekommt du noch den Schiller-Preis!“

Aber das Leben ist manchmal noch witziger, noch schlagfertiger als so ein boshafter Wiener Autor. Knapp vor der Aufführung dieser talentvollen Komödie, die so antiphiliströs, so gespickt mit messerscharfen Witzen gegen Publikum und Urteil der Menge ist und mit der malitiösen Bemerkung über den Helden und den Schillerpreis endigt — haben sie in Wien dem Verfasser der „Lumpen“ den „Aufmunterungspreis“ zuerkannt.

So macht das Leben Witze über die witzigsten Menschen, die ihm Böses nachsagen . . .

* * *

Und noch ein anderes Stück, das der Haß diktiert, kam aus Wien. Aber der Haß hatte sich nicht das fröhlich flatternde bunte Mäntelchen des Humors umgehängt. Er kam mehr nach der Mode der Marlitt und der Birch-Pfeiffer gekleidet, und er eiferte heftig gegen die „Liebesheirat“. So hieß auch das Stück, und das Neue Theater brachte es ans Licht und gab der Verfasserin A. Baum-

berg Gelegenheit, einige nervöse Hofknixe vor dem besonders beifallslustigen Publikum zu machen.

Derartige Stücke arbeiten weniger für die Litteratur, als für den Heiratsmarkt der Tagesblätter, auf dem junge Mädchen mit viel Geld, manchmal auch mit etwas Gemüt oder sonstigen von unsern Altvordern geschätzten Eigenschaften gefragt werden. Denn das eifernde Stück zieht wacker gegen die Liebe zu Feld, die, auf das Feuer im Herzen und die Kraft der jungen Arme bauend, das Fehlen eines soliden metallischen Unterbaues zu übersehen geneigt ist. Und bleibt in solcher Ehe auch das zarte Herz der Frau duldsam und geduldig, bereit, auf kleine Freuden, liebe Gewohnheiten zu verzichten, und das Ungewohnte mit zarten Händen mutig zu arbeiten, so wird doch der Mann am kargen Tisch in kahler Stube rasch niedrigdenkend, grob und brutal. Er wird undankbar gegen die demütige Treue der Gefährtin, er verliert das rechte Maß, die Dinge und Menschen zu messen, und der ehemals liebenswürdige Sorglose wird ein bewußter Schurke, der bereit ist, die eigene Frau den Lüsten eines andern zu verkaufen.

Diese Wandlung des fröhlichen Genußfreudigen zum rohen Egoisten ist ohne psychologische Vertiefung ganz äußerlich und kunstlos herbeigeführt. Und doch ist ein Akt, oder ein Teilchen eines Aktes, nicht talentlos. Aber hier schweigt die schwarz in schwarz malende Schriftstellerin, die in ihrer Welt lauter Menschen ohne Takt und ohne Gewissen herumlaufen sieht, und es spricht nur die Frau. Es ist, als habe plötzlich eine liebevoll beobachtende Mutter eine hysterische alte Jungfer bei der Arbeit abgelöst. Der „kleine Mari" und der „kleine Rudi" sind die süßen, lachenden Früchtchen dieser Liebesheirat. Und solange die

Kinder in ein paar kurzen, hübschen Scenen die Bühne beherrschen, strömt es wie frischer, kräftiger Atem des Lebens aus diesem dürren, gehässigen Stück. Die Macht der Kindheit und Kindlichkeit über das Menschengemüt ist ja so unendlich groß. Wehe dem Menschengemüt, das ihren Zauber nicht mehr empfindet; in ihm ist der Frühling gestorben, und es wird nichts Gutes und Starkes mehr wachsen auf seinem kalten, trockenen Boden. Wer Kinder richtig kennt, der wird gerade die besten und genialsten Menschen immer verstehen; denn bei jenen ist das Herz, bei diesen die Fähigkeit reiner, begierdeloser Anschauung kindlich geblieben auf dem rauhen, steilen Pfad durch die Welt. Die Genialität wie die tiefe Herzensgüte sind mir niemals als ein Wachsen über andere hinaus erschienen; immer nur ein Verweilen auf jenen warmen, sonnigen Höhen, von denen unser Kinderherz ins Land geschaut hat.

Und weil ihr in einem schlechten Stück ein paar knappe Scenen gelungen, sage ich: A. Baumberg hat Talent. Und weil diese Scenen Kinder-Scenen waren, weiß ich, sie wird den Haß überwinden und die unwahre Manier und wird vielleicht einmal wirkliche Menschen sehen lernen, denen das Leben wohl Härten und Kanten gegeben hat und die doch nur folgerichtige Wandlungen sind jenes „kleinen Rudi" und „kleinen Maxi", den sie schon heute versteht.

* * *

Es bleibt mir noch übrig, ein kurzes Wort über eine Première zu sagen, die keine eigentliche Première war und doch als solche wirkte.

Vor fünfundzwanzig Jahren hat ein Berliner Publikum Friedrich Hebbels „Herodes und Mariamne"

kühl abgelehnt. Es stand der seltsamen Glut und Kraft dieser Leidenschaften fremd gegenüber und konnte zu diesem Dichter raffiniertester Liebesprobleme, seinem grüblerischen Geist und seiner wuchtig fließenden Sprache kein rechtes Verhältnis gewinnen.

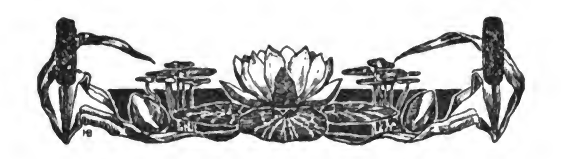
Die Zeit macht gerechter gegen die Toten, so scheint es. Als das Kgl. Schauspielhaus in diesen Tagen sich seiner Pflichten, die dem ruhig Prüfenden in der Zeit der Geschäftstheater wie erfreuliche Vorrechte erscheinen müssen, erinnerte und in einer klug erwogenen und stimmungsvoll ausgearbeiteten Vorstellung dies seltsame Bild aus der größten Zeit unseres Planeten, entworfen von einem genialen Meister, herausbrachte, blieb der tiefe, nachhaltige Eindruck nicht aus. Ein großer Dichter schreitet immer seiner Zeit voraus. Die Hauptsache bleibt, daß die Zeit ihn einholt.

Es erscheint mir darum thöricht, immer gleich dem Publikum, das unvorbereitet einer neuen Erscheinung gegenübersteht und sie nicht in ihrer ganzen Größe und Bedeutung zu erfassen vermag, den Vorwurf blinden Unverstandes entgegenzuschleudern. Es ist schmerzlich für die großen Propheten, aus der Welt zu gehen, bevor sie einmütig anerkannt sehen, was sie gewollt und was sie geleistet. Aber sie tragen in sich die Gewißheit, ihr Bestes gegeben zu haben. Und selbst die Verbitterten unter den wirklich Großen toben nur in vorübergehender Aufwallung gegen die Ungerechtigkeit der Menge und sind dankbar für die Liebe der Wenigen, die sie früh in ihren Werken erkannt. Goethe hat recht: „Der Undank ist nur eine Schwäche; ich habe nie gesehen, daß tüchtige Menschen wären undankbar gewesen."

Tüchtige Menschen hoffen alle für ihr geistiges Gut

auf die Zeit, die ihre Augen nicht mehr sehen. Sie sind alle im innersten Herzen Bürger der Zeiten, welche kommen werden. Und sie tragen ihre Einsamkeit mit Stolz. Von den Richtern aber, die über das eben erst hinausgetretene Werk nach bestem Wissen zu urteilen haben, mögen sie denken, wie ich es schön und schlicht bei dem alten Matthias Claudius ausgedrückt finde: Ehre du jeden nach seinem Stande und laß ihn sich schämen, wenn er's nicht verdient.





Das Kind ohne Namen.

Zwei kleine, harmlose Geschichtchen möchte ich mir zu erzählen erlauben, ehe ich von den Berliner Theaterereignissen des letzten Monats spreche.

Vor ein paar Jahren — ich war noch in Süddeutschland, wo Lenz und Herbst, jeder in seiner Weise, schmeichelnd das Auge verwöhnen — ging ich an einem Septembertag den Fluß entlang und freute mich über die herrlich gelben und roten Blätter, die von den Zweigen der Platanen im leichten Luftzug niederschaukelten. An einer Wegkreuzung, auf einer einsamen Holzbank, sah ich einen grübelnden Mann sitzen. Den gelben Paletot über den Beinen, das helle Hütchen verwegen im Genick, zeichnete er allerlei absonderliche Schnörkel in den Sand und schien ganz hingerissen von dieser seiner sinnvollen Beschäftigung, die schon einen Archimedes sehr zur Unzeit ergötzt hatte. Als ich näher an den eifrigen Sandmaler herankam, erkannte ich in ihm einen jüngern Schriftsteller, der es damals schon, ohne gerade unter den Ersten zu marschieren, mit gutem Humor und leidlicher Gewandtheit zu einigem Erfolg und hübscher Anerkennung gebracht hatte. Ich begrüßte ihn und rief ihm zu:

Na, Verehrtester, aus Ihrer vergnügten Sorglosig-

keit darf ich wohl entnehmen, daß Sie fertig sind für die Saison mit dem, was Sie zu geben haben.

Sein Lächeln wurde noch um eine feine Nuance vergnügter. Er zerstörte mit raschen Streichen sein mystisches Kunstwerk und meinte, indem er sich mir zugesellte:

„Was Sie für eine feine Nase haben! Gerade, ehe ich mich auf diese Bank setzte, ist mir das Wesentlichste für mein neues Lustspiel eingefallen. Nun wird's schon noch fertig zur rechten Zeit."

Das Wesentlichste? Also die Handlung.

„Nein. Von der hab' ich noch keine blasse Idee."

Also haben Sie die Figur des Helden, seinen Charakter, sein Schicksal —

„Ach nein. Nach dem, was ich bis jetzt habe, kann der Held noch ebensogut Alexander der Große in Babylon oder ein Herr Fritz Neumann in Berlin sein."

Ja, aber Menschenkind, was nennen Sie denn das Wesentliche? Und was ist es, das Ihnen einfiel?

„Den Titel hab' ich, mein Lieber," gab der vergnügte Dramatiker zurück, blieb stehen und legte mir in ernster Belehrung die Hand auf die Schulter. „Den Titel! Und einen Aktschluß allerdings. Aber der Titel ist das Wesentliche. Sehen Sie, einen Namen muß das Kind haben; einen guten Namen, einen passenden Namen. Vorher ist es ein Nichts, ein strampelnder Fleischklotz, der schreit und sich unmanierlich benimmt ... Aber sobald es einen Namen hat, o, da ist die Sache gleich anders. Da ist er ein Alexander, oder ein Heinrich, oder ein Franz — gleich verbinden wir einen Begriff damit: Wir denken an den großen Alexander oder den Verfasser des Kosmos, nicht wahr? sobald wir Alexander

sagen. Wir träumen von jenem ‚Heinrich', der als Doktor Faust dem einzigen Frankfurter seinen Weltruhm verdankt. Und bei ‚Franz' — nun, ‚Franz heißt die Kanaille'; es ist doch immerhin ein Begriff. Wenn das Kind nachher seinem Namen im Wachstum nicht entspricht, keine Ehre macht, das ist seine Sache. Es ist ja schließlich ein Unglück, wenn eine wüste, alte Jungfer mit Hängelocken und falschen Zähnen Lilli heißt. Lilli — einfach unbeschreiblich! eine fürchterliche Illustration zu Goethes Lilli-Lied:

Wie heißt die Fee? — Lilli? — Fragt nicht nach ihr.
Kennt ihr sie nicht, so danket Gott dafür.

„Und wenn ein krummbeiniger Kerl mit schlechtem Haarwuchs und blöden, immer müden Augen sein ganzes Leben lang unter dem Namen ‚Siegfried' zusammenbricht, so ist das eine fluchwürdige Lächerlichkeit. Der Name ist unendlich wichtig. Wenn Gretchen in der Kerkerscene anstatt: ‚Heinrich! Heinrich!' etwa ‚Kaspar! Kaspar!' riefe, oder ‚Hugo! Hugo!', wäre nicht für Sie der ganze Zauber fort? Für mich sicherlich! Ja, ich möchte behaupten, daß der Name des Helden, wie der Name einer Sache unendlich viel ausmacht. An so einem Namen berauscht sich das Volk, oder der süße Plebs, oder das liebe Publikum, oder die oberen Zehntausend. Gleichviel wer; irgend jemand, auf den es ankommt, berauscht sich eben an dem Namen. Oder er holt sich umgekehrt eine große Ernüchterung, indem er ihn ausspricht. Denken Sie sich mal aus, Napoleon habe nicht Bonaparte geheißen, sondern Nudelmeier, oder Käsebier — — ja, Sie lachen, es kommt Ihnen einfältig vor. Und doch, halten Sie den Gedanken nur mal energisch fest, denken Sie ihn bis zu Ende.

Sehen Sie nicht die Unmöglichkeit ein, daß jemals der Senatspräsident Cambaréré einem Nikolaus Käsebier — und hätte er die Seele von drei Bonapartes in der Brust gehabt! — in St. Cloud die konstitutionelle Akte überreicht hätte, die ihn ‚durch Gottes Gnade und durch die Konstitution der Republik' zum Kaiser der Franzosen erhob? Unmöglich, einfach unmöglich! Das Lächerliche ist immer das Unmögliche. Und wer weiß, ob die blutigen Wiedertäufer in Münster sich nicht gegen die Bischöflichen gehalten hätten, wenn der Bürgermeister an ihrer Spitze nicht den wahnsinnigen Namen Knipperdolling in seiner ersten Taufe bekommen und in seiner zweiten Taufe hätte behalten müssen. Und deshalb sag' ich: ein guter Titel für ein Stück und ein guter Name für seinen Helden — das ist schon die halbe Arbeit" ...

Ich habe, glaub' ich, damals ein bißchen ungläubig gelächelt über den neben mir schreitenden Dramatiker, der das alles in heiligem Ernste vorbrachte. Heute bin ich nicht mehr so ganz lustig gestimmt, wenn ich an seine Theorie denke. Ich habe schon zu oft seit jenem Gang durch den Septembertag die Menge hinter einem Titel herjauchzen gesehen und empfunden, wie sie sich am Tonfall eines Wortes, an den schönen Vokalen eines Namens berauschen kann. Und die kindischsten Kinder ohne Lieblichkeit, ohne Frische, ohne Zukunft wurden als entzückende Wesen befunden, da der Name, den ihnen ein kluger Vater als Geschenk in die Wiege gelegt, einen vollen und guten Klang gab ...

* * *

Und nun die andere kleine Geschichte. Ich ließ mich früher jeden Morgen bei einem sehr beweglichen Mann rasieren, der eine bewunderungswürdige Fähigkeit besaß,

sich seinen Kunden im Benehmen anzupassen. Nachdem er rasch begriffen, daß eine Belehrung über das heutige Wetter, das ich selbst auf dem Gange zu ihm hinreichend zu beobachten Gelegenheit hatte, mir keine sonderliche Freude bereite, daß er auch durch Witze und Scherzfragen aus dem Jahrgang 1874 der „Fliegenden Blätter“, den er gebunden besaß, meinem Aufenthalt in seinem Rohrsessel keine besondere Würze zu geben vermochte, daß ich auch Zahnbürsten, Bartbinden und Perlmutter-Hemdenknöpfe durchaus nur dann kaufte, wenn ich sie brauchte, und nicht, wenn er damit zu räumen wünschte, ließ er mich mit Erzählungen und Anpreisungen ungeschoren und waltete schweigend seines reinlichen Amtes.

Nur einmal unterbrach er die feierliche Stille, um mir mit warmen Worten ein Döschen eidottergelben Fettes zu empfehlen, das intensiv nach Nelkenöl roch und das — nach seiner Erklärung — den Bart geschmeidig machte und ihm einen geradezu vorbildlich schönen Schwung in der Richtung des Augapfels verlieh. Da ich mich nicht entschließen konnte, den ganzen Tag das mir äußerst verhaßte Nelkenöl aus nächster Nähe auf die Geruchsnerven wirken zu lassen, so lehnte ich diese seine Erfindung dankend ab und besah mir nur das hübsche grüne Glasdöschen, auf dessen Deckel groß zu lesen war: „Fritz Müllers Bartpomade“. Eine Reihe ganz gleicher Döschen stand vor dem Spiegel in schmucker Reihe auf der Marmorplatte, als hätten Kinder damit gespielt.

Aus dieser Reihe fehlte in der Folgezeit nie eins. Ging der Verkauf gut und wurde das Fehlende immer wieder durch neue Döschen ersetzt, oder ging es gar nicht mit dem Absatz — ich wußte das nicht, und ehrlich gesagt, es interessierte mich auch nicht sonderlich.

Da, eines Morgens — ich ließ mich, bevor ich eine größere Reise antrat, noch schnell bei ihm rasieren — schien der allezeit Geschmeidige sehr zerstreut. Als er schon dabei war, mir das Lavendelwasser ins Gesicht zu spritzen, hielt er plötzlich inne, wie von einem guten Einfall gepackt.

„Dürfte ich mir eine Frage erlauben, Herr Doktor?"

Bitte.

„Wie heißt der Bart auf lateinisch?"

Ich war zunächst etwas verblüfft über diese Wißbegierde, dann aber antwortete ich:

Barba heißt der Bart, Herr Müller.

„Aha — barba — ein sehr schönes Wort — ich danke — wirklich ein sehr schönes Wort: barba."

Als er sich darüber beruhigt hatte, daß barba ein sehr schönes Wort sei, spritzte er weiter mein Kinn mit Lavendelwasser ein.

Als er mir dann noch einmal besonders liebevoll mit dem Kamm durch den Schnurrbart fuhr, räusperte er sich abermals und faßte Mut zu der Frage:

„Dürfte ich mir noch eins gestatten: Wie heißt wohl ‚wunderbar' oder ‚staunenswert' auf lateinisch?"

Ich mußte lachen. Wollte der Wißbegierige etwa eine lateinische Ode an meinen oder einen andern Bart dichten?

Mirabilis, Herr Müller, heißt wunderbar.

„Aha — ich danke. Mi—rabi—lis— ach, das ist auch ein sehr schönes Wort!"

Ich schied von dem begeisterten Lateiner. Als ich nach Wochen von der Reise kam, standen vor dem Spiegel auf der Marmorplatte rote Döschen statt der früheren grünen. Ich bemerkte es sogleich und freute mich für den fleißigen Bartkratzer.

Aha, Herr Müller, ich sehe, Sie haben alle Ihre grünen Töpfchen verkauft?

„Doch nicht," lächelte er sehr verschmitzt, „nur zwei. Aber von diesen roten habe ich in drei Wochen bereits beinahe vier Dutzend verkauft, obschon sie zwanzig Pfennige teurer sind als die grünen."

Ja, geht denn mehr hinein?

„Nein."

Ist denn etwas anderes darin?

„Nein. Aber bitte gehorsamst zu beachten" — er reichte mir sehr stolz ein rotes Töpfchen — „die Auf-schrift, die Auf-schrift!"

Und da stand auf grellem, rotem Papier mit gelben Drucklettern zu lesen: „Müllers unerreichtes, wunderbares Mirabilibarbarum."

„Gut, nicht wahr?" sagte der stolze Erfinder. „Natürlich gesetzlich geschützt. Sie sagten doch barba — der Bart — mira-bilis ‚wunderbar' — ich meine, es ist ein gutes Wort: Mirabilibarbarum. Meine Erfindung! Es gefällt auch den Kunden sehr. O ja, das macht jetzt seinen Weg. Mit deutschen Namen, wissen Sie, ist nichts zu machen. Aber Lateinisch — sehen Sie, das hat so seinen eigenen Reiz. Der, der's versteht, freut sich, daß er's kann, nicht wahr? und der, der's nicht versteht, hat viel Achtung vor dem Wort. Sehen Sie, einer von den beiden Herren, die mir die grünen seiner Zeit abgekauft, ein Beamter von der Reichsbank, ein sehr netter Herr, Reserveoffizier und auch sonst — o ja! der hat jetzt schon das vierte rote Töpfchen, und jedesmal sagt er: Wissen Sie, Herr Müller, das gelbe Schmierzeug damals in den grünen Töpfen, das war wirklich keinen Nickel wert, aber das da — alla bohkör! Herr Müller,

ich meine immer, Sie verkaufen's zu billig — alla bohkör!" ...

Ich hatte, während er redete, ein Döschen geöffnet und an dem köstlichen Mirabilibarbarum gerochen. Es war noch immer das feste eidottergelbe Fett von damals und duftete intensiv nach dem infamen Nelkenöl, mit dem man im Sommer den Schnakenbissen das Jucken nimmt ...

* * *

Verzeihen Sie mir die beiden kleinen Geschichtchen. Es bestand gewiß keine zwingende Notwendigkeit, sie hier zu erzählen, aber sie erleichtern mir meinen Bericht über den letzten Theatermonat in Berlin ungemein.

Berlin stand im Zeichen der Gastspiele. Eine Russin mit ihrer Truppe; eine Französin mit ihrer Truppe; eine Oesterreicherin, oder vielmehr eine zur Oesterreicherin gewordene Holländerin — was will man mehr?

Gastspiele aber verlangen vor allem ein säuberlich aufgeklebtes Etikett. Das liebe Publikum will erst an das glauben, was auf dem bunten Etikett zu lesen ist. Mehr noch als bei einem Drama oder einer Komödie heißt es: dem Kind geschickt einen Namen geben.

Von den drei Gastspielen bedurfte das eine keiner andern Aufschrift, als des wohlbekannten Namens der Künstlerin, die von der Donau siegesgewiß an die Spree kam, um sich einen längst erworbenen, eifersüchtig verteidigten Ruhm wieder neu bestätigen zu lassen: „Die Sandrock". Es gehört ein gewisser Mut dazu, einzugestehen, daß dieses bewährte Etikett täuschte; es war kein Erfolg, dieses Sandrock-Gastspiel, oder doch nur ein halber, und dieses halbe mehr erwachsen aus der Erinnerung, als aus der Freude an dem Gewinn der Gegenwart.

Die beiden anderen aber bedurften des Etiketts. Bei der Russin war es die geschickte Betonung des Slaventums, die reizen sollte. Es ist wahr, wir sind in Berlin gewohnt, unter den berühmten Gästen, die des Lobes und Zulaufs von vornherein sicher sind, nur Wiener und Romanen zu zählen. Der deutsche Impresario der Sáwina, Ajo Wiese, hatte ganz richtig erkannt, an welchem Punkt eine geschickte Reklame für die Russin einsetzen mußte, um für die verwöhnte Frau, die nach ihrem eigenen und glaubhaften Geständnis nur ängstlich den deutschen Boden betrat, das Interesse zu wecken, das unbedingt recht kräftig aufgerüttelt werden mußte für eine Künstlerin, die in einer Sprache zu uns sprechen sollte, die kaum der Tausendste in Berlin versteht, und uns Dichter vorführen wollte, die uns auch in Uebersetzungen fremd geblieben sind. Es galt also, sie als die Slavin κατ' ἐξοχην darzustellen, den vollen und rasseechten Typus slavischer Persönlichkeit, die einzig wahrhaft große Repräsentantin slavischer Kunst, und ihr so das Interesse zu sichern, das der Empfindungsart und den Ausdrucksmitteln eines ganzen Volkes gebührt, dessen Kunst uns noch immer (nicht nur räumlich) geschoben scheint zwischen die nervöse, realistische Kunst Mitteleuropas und die naiv-sentimentale Kunst der kindlicheren Völker Asiens.

Der kluge Impresario hat recht gehabt. Die Presse und das Publikum die Ewig-Neugierigen und die Verwöhnten, die Enthusiasten und die Skeptiker, sie sind alle mitgegangen, und in die wilde Begeisterung ihrer jugendlichen Landsleute durfte die bedeutende russische Tragödin den ehrlichen Beifall des deutschen Publikums hineinklingen hören, das zwar ihre Reden nur ahnend deuten konnte, dem aber ihre Munterkeit wie ihr

Schmerz, ihre Resignation wie ihre Leidenschaft nicht fremd blieb.

Madame Sáwina, die Russin, ist seit fünfundzwanzig Jahren oder noch länger ein angesehenes Mitglied der Petersburger Hofbühne. In dieser Thatsache, die sie nicht leugnet, liegt die Gewißheit, daß allzu große Jugend nicht ihr Fehler sein wird. Und Maria Sáwina ist eine verständige Frau; sie hütet sich, gefährliche Rollen zu spielen, die nun einmal Jugend erfordern. Aber mit Ausnahme der Kameliendame, in der sie den stets gewagten Vergleich mit der einzigen Duse herausforderte, spielte sie russische Rollen; Kostüm, Sprache, Empfindung — alles durchaus russisch. Die russische Empfindungsweise, dieses Schwanken zwischen krampfhafter, grausamer Energie und müdem, unlustigem Hindämmern, ist uns seit Puschkin und seinen Nachfolgern, vor allem seitdem die Novellen Iwan Turgenjews einen europäischen Erfolg hatten, nicht ganz fremd; und die dramatische Ausgestaltung der Leidenschaften im Lande des weißen Zaren mochte in diesen Tagen, die dem Friedenskongreß im Haag vorangingen, besonders interessieren.

Ob eine Sprache malende Musik enthält, das wird auch beurteilen können, wer sie nicht versteht, wenn er nur gewöhnt ist, seine wartende Seele in sein Ohr zu legen. Und Madame Sáwina hat das Wunder vollbracht. Sie hat uns eine Sprache, in der wir uns nicht ausdrücken können, bis zu einem gewissen Grade zu einer Sprache gemacht, die wir verstehen, und an deren Reize wir glauben, ohne ihre Vokabeln zu beherrschen und in das Geheimnis ihrer Struktur zu sehen. Und ebenso groß, wie sie als Sprecherin ist, erscheint sie uns als Schauspielerin. Als Geliebte und Gemahlin des schrecklichen

Iwan litt sie unter der Echtheit und Schwere dieser seltsamen russischen Kostüme, die wie keine anderen geeignet sind, die Bewegung zu hemmen, die Linien zu zerstören und jede Anmut der Form untergehen zu lassen in diesen farbenschönen, aber unkleidsamen Stoffen.

Als Marguerite Gautier endlich hatte sie volle Bewegungsfreiheit; und die genaue Kenntnis dieses von Meisterinnen und Stümperinnen gleich gern gespielten Stückes ließ noch deutlicher erkennen, welch eine große selbstschöpferische Künstlerin diese Russin ist. Es wäre ein Unsinn, zu leugnen, daß Russen und Franzosen sich geistig und seelisch näher stehen, als die zwischen dem Kaukasus und den Vogesen ihre eigensten Träume spinnenden Deutschen den einen oder den anderen je gestanden haben. Es wäre das ebenso thöricht, wie diese unleugbare Thatsache auf die geräuschvollen Tage von Kronstadt zurückzuführen. Frau Sáwina hat denn auch die Rolle der französischen Kokette, ihre sentimentale Liebe und ihren rührenden Tod nicht ins Russische zu übersetzen nötig gehabt; sie war Französin durch und durch, ein verlorenes, krankes Kind des eleganten Leichtsinns von Seine-Babel, eine Pariserin, die neben ihren vielen Launen auch noch die besaß, nicht französisch, sondern russisch zu sprechen.

War die ruhmvolle Aufschrift dieses Gastspiels also verzeihlich, ja vollauf gerechtfertigt, so war die andere um so lächerlicher. Mademoiselle Rosa Bruck, eine Dutzendschauspielerin mit harter, wenig biegsamer Stimme, breithüftig und von mäßiger Eleganz, hatte das Bedürfnis, Berlin mit dem Ruhm zu füllen, daß sie — die Nichte der Sarah Bernhardt ist.

Dies war das Etikett, das ihr Gastspiel trug.

Sie war vom Dutzend, sie blieb vom Dutzend, und

sie hätte sich nicht über das Dutzend erhoben, auch wenn sie noch Irving zum Onkel, Sonnenthal zum Vetter und die Duse zum Geschwisterkindsbäschen gehabt hätte. Zum Ueberfluß spielte sie noch langweilige Stücke, und so füllte sich der schon an und für sich nicht sehr sympathische, kalte Raum des neuen Kgl. Operntheaters mit einem Publikum, das im Sitzen fror und im Weggehen gähnte.

* * *

Dann kam Adele Sandrock ins Lessingtheater. Hier kann der Name allein Etikett und Programm für ein Gastspiel sein. Aber sie hätte in ihren Rollen kommen müssen, in jenen Rollen, denen gerade ihre starke, temperamentvolle Kunst die leidenschaftlichsten Töne abgewinnt, in jenen Rollen, die für sie geschrieben sind oder doch für sie geschrieben scheinen. Dann hätte man ihr die fehlende Jugend in den Zügen wohl verziehen. Aber so —. Was spielte sie?

Die „Christine" in der Liebelei — die „Magda" in der Heimat — die „Cyprienne" — —

Es hätte noch gefehlt, daß sie das Käthchen von Heilbronn oder das Sonnenscheinchen in „Sodoms Ende" spielte! Diese reife Frau mit dem hohen königlichen Wuchs, mit den breiten Hüften und dem starren, unjugendlichen Gesicht — in der Liebelei gar mit Defregger-Frisur!

Seien wir ehrlich: es war furchtbar! Gewiß, die Sandrock ist und bleibt eine große Schauspielerin; aber ihre volle Altstimme ist gemacht zu befehlen, ihr brünhildenhafter Wuchs ist der Wuchs einer Herrscherin, was will diese ins Riesenhafte verzerrte Christine in dem feinabgetönten Milieu des Schnitzlerschen Stückes? Drei Dinge erfordern solche Rollen, wie die der kleinen, schwärmerischen Musikantentochter, der ganz modernen Enkelin

der Luise Millerin: Jugend, Jugend und noch einmal Jugend. Und gerade die Jugend, die dieses intime Wiener Stück verlangt, hat Adele Sandrock nie besessen ...

Aber seltsam, der berechtigte, auf ganz andere Siege gegründete Ruhm hat Adele Sandrock erlaubt, nur ihren Namen als Etikett einem im Grunde so verfehlten Gastspiel aufzuprägen, und sie findet wirklich noch geschäftige Leute, die von großem Erfolg reden, ja sogar vielleicht solche, die daran glauben. Sie haben's ja so oft gelesen; so muß es wohl wahr sein.

* * *

Und nun zu den Novitäten. Die Etiketten sind gut: „Kain“ — „Der grüne Kakadu“ — „Die Krone“. Geschickt gewählte Titel. Der erste erweckt ernste Gedanken an die erste und furchtbarste menschliche Tragödie. Der zweite erweckt die Neugier; denn daß ein „grüner Kakadu“ so wenig wie eine „Fledermaus“ oder ein „Bengalischer Tiger“ Held eines Dramas sein kann, ist klar. Der dritte läßt Romantik oder Polemik vermuten; oder vielmehr — denn darüber steht: „Königliches Schauspielhaus“ — nur Romantik, keine Polemik, am wenigsten gegen die Krone.

Ernst Prange war Schauspieler. Ich habe ihn nicht auf der Bühne gesehen, aber ich höre, er soll nicht besonders gespielt haben. Er hat einmal am Lessingtheater gastiert. Der Erfolg war nicht berühmt.

Jetzt hat er am Berliner Theater als Autor gastiert — ich sage nur „gastiert“, denn das Stück wurde nicht oft gespielt und mußte rasch einfältigem Zeug weichen, das dem immerhin ernsten und vornehmen Stück Pranges das Wasser nicht reichte. Der Erfolg dieses Gastspiels war für den ernsthaft Prüfenden kein durchschlagender,

aber ein vielversprechender. Prange schreibt heute noch kein Stück; weder ein gutes noch ein schlechtes. Er schreibt eine Rolle; eine Rolle, die er gern oder wie er sie gern gespielt hätte. Neben dieser einen Rolle versinkt alles andere für ihn, für sein Interesse und seine Kraft in die Unbedeutendheit. Aber schließlich ist es für ein Erstlingswerk nicht maßgebend, ob etwas und was verfehlt, sondern ob etwas und was gelungen ist. Die Milieu-Schilderung im „Kain“ ist herzlich schlecht; oder besser: sie ist überhaupt nicht vorhanden. Vom Thun und Treiben dieser Familie, von der Stadt, in deren Nähe sie leben, von ihrem Verkehr, ihren Neigungen, ihrer Stellung in der Gesellschaft wissen wir nichts, gar nichts. Was wir erfahren, sehen, hören, ahnen, hat nur auf den Einen Bezug, auf den Helden, der dem Stück Namen, Inhalt und Leben giebt, den modernen „Kain“. Alles Licht fällt auf ihn und geht von ihm aus. Verläßt er die Bühne, so sinkt das Stück unter die Dutzendware. Tritt er auf, so wächst es und erstarkt es, interessiert und wird lebendig.

Und doch scheint mir gerade dieses Stück mit der guten, lebensfähigen Rolle, ich möchte sagen: dieses seltsame Familienbild mit einem ausgemalten Charakterkopf inmitten von lauter Schablonen ein Beispiel zu sein für jene Art zu arbeiten, die ich oben in dem kleinen Geschichtchen skizzierte. Das uralte Kainmotiv hat den Verfasser, der zum Darsteller vielleicht zu grüblerisch, zu schwer, zu nachdenklich angelegt ist, mächtig angezogen. Er hat den packenden Titel und mit dem Titel den klaren Begriff gefunden: „Kain“. Und er hat überlegt: wie läßt sich dieser Kain-Stoff ins Moderne übersetzen? Wie läßt sich aus der fernen, fernen Zeit, „da Kain dem Herrn Opfer brachte von den Früchten des Feldes, und Habel

brachte auch von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett; und der Herr sah gnädiglich an Habel und sein Opfer, aber Kain und sein Opfer sah er nicht gnädiglich an" — wie läßt sich aus dieser ersten Menschheitsepoche und aus dem naiven Empfinden der Genesis der geistige Gehalt dieser tiefen Menschheitstragödie übersetzen in Empfindung und Sprache unseres nervösen Jahrhunderts?

Also erwägend setzte der Dichter an Stelle des Ackerbauers und des Hirten, an Stelle der nackten Kinder der Natur, die beiden geistigen Arbeiter, die Zöglinge der Studierstube. Und für den Herrgott, dem die Söhne Adams opfern, setzte er den verderblichen Götzen der Modernen ein: den Erfolg. Sein Kain ergrimmt nicht mehr über den hochsteigenden Rauch von des Bruders festlichem Opfer. Sein Kain kann es nicht ertragen, daß dem Genie des Bruders von der berauschten Menge dithyrambisch geopfert wird. Eines aber bleibt dasselbe: wenn du fromm bist, so bist du angenehm. Diese „Frömmigkeit" ist hier übersetzt in wahre Genialität, die in sich birgt das geniale Geheimnis, angenehm zu sein". Der Bruder besitzt sie; der moderne Kain nicht.

Und so entstand ganz natürlich aus dem Titel der Begriff; aus dem Begriff und dem Bedürfnis, ihn ins Moderne zu übersetzen, die Handlung; und in dieser Handlung entstand aus dem durchaus schauspielerischen Empfinden des ehemaligen Darstellers eine einzige Rolle; eine Rolle, die am „Berliner Theater" von Herrn Bassermann kreiert wurde, der sich selbst übertraf und eine geradezu wundervolle Leistung schuf, ganz aus einem Guß, packend, erschütternd, nervenzerreibend und quälend, wie es das Stück verlangt. Zwei Damen im Zuschauerraum

bekamen Weinkrämpfe im letzten Akt, als Herr Bassermann den hereinbrechenden Wahnsinn mit einem im Berliner Theater unerhörten Realismus zeichnete. Das mußte wohl so sein.

Der Schriftsteller Gerbot — das ist die Fabel des Stückes — ist von brennendem Neid gegen den wenig älteren Bruder erfüllt gewesen. Dieser Bruder besitzt eine gewinnende Leichtigkeit des Wesens, die ihn zum gesuchten Gesellschafter der Männer und zum Liebling der Frauen macht. Mühelos produziert er. Mit wenigen raschen Strichen schafft er das Bedeutende. Ohne es zu wollen, erdrückt er schier mit seinem mühelos erworbenen Ruhm den peinlich, mit saurem Fleiß arbeitenden Bruder. Aus der Mißgunst wird Neid im Herzen des Zurückgesetzten, aus dem Neid wird Haß. Und dieser wilde, unbezwingliche Haß kommt zum verhängnisvollen Ausbruch bei einer gemeinsam unternommenen Wanderung ins Gebirge. Kain stürzt den ahnungslosen Abel von einem Felsvorsprung in die Tiefe. Nun will er arbeiten an seinem Ruhm, den der überragende Bruder lebend verdunkelt hat. Aber seine Kraft, seine Schaffenslust sind völlig dahin. Er findet die Ruhe nicht nach der That. War es früher der Neid, der ihn nicht schlafen ließ, so ist es jetzt die furchtbare Erkenntnis, daß der Tote auch modernd noch immer der Stärkere ist. Der Mörder hat sich die Herrenmoral zur Rechtfertigung der That ersonnen, aber leben kann er seine Philosophie nicht. Der große Wurf, der ihn berühmt machen, ihm vor sich selbst recht geben soll, gelingt ihm nicht. Da, in halb irrsinniger Verzweiflung, vollendet er ein großangelegtes, nachgelassenes Werk des Toten, in der Hoffnung, daß es niemand kennt und erkennt. Aber sein eigenes Weib, die treu an der Seite

des scheuen, weltflüchtigen Sonderlings ausgehalten hat, entlarvt ihn. Ihre vornehme Rechtlichkeit verlangt von ihm, daß er dem Toten das Seinige zurückgiebt. Diese letzte furchtbare Enttäuschung zerstört das morsche Gefühlsleben dieses Mannes vollends. Die sophistischen Stimmen in der Brust, die ihm schmeichelten: du hast recht gethan! du mußtest so thun! schweigen mit einmal stille. Der Wahnsinn bricht herein. In einem furchtbaren Anfall verrät er den schändlichen Weg, den sein verwundeter Ehrgeiz sich zur erträumten Größe gebahnt hat. Er höhnt, daß niemand das Kainszeichen auf seiner Stirn gesehn. Und niemand wird es mehr sehn. In einem Tobsuchtsanfall stirbt er.

Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, diesem „Kain" zwei Paten nachzuweisen: Ibsen und Strindberg. Aber es ist wieder nur die Figur des Helden, die von ihnen gelernt hat. Die glänzende Milieu-Schilderung Ibsens fehlt ganz. Ja, ein Liebespaar spielt neben der groß-gedachten und mit dem wirkungsvollen Zauber geheimnis-voller Sünde umgebenen Figur des alten Gerbot eine lächerliche Rolle. Das sind Schlittgen-Figuren in ein Klingersches Bild gezeichnet. Das wirkt stillos. Und unsere seltsame Zeit erlaubt alle Stile und kann sich in ihrem Anempfindungstalent mit allen befreunden. Nur die Stillosigkeit ist ihr verhaßt.

* * *

Ich habe von den drei Stückchen, die Arthur Schnitzler zu einem Einakterabend vereint, vorhin nur das mittlere genannt: „Der grüne Kakadu". Ich nannte nur diesen Einakter, weil er der originelle, der stilvolle und mithin derjenige ist, der unter den dreien dem Abend das charakteristische Gepräge giebt und das

Interesse erwirkt. Das erste Stückchen „Die Gefährtin" ist eine Reminiscenz an Ibsen. Die Reminiscenz eines geistvollen Mannes, aber das Problem wie die Art der Behandlung nicht auf dem eigensten Boden des Verfassers der Anatol-Stücke gewachsen.

Ein Professor hat durch den Tod seine Frau verloren, die eigentlich nie seine Gefährtin war, die es niemals versucht hat, ihn und seine ernste Arbeit zu verstehen und ihm zur Erholung das freundliche Heim und sich selbst zu schmücken. Er hat auch gewußt, wem das Herz dieser leichtfertigen, an allem Glänzenden, Aeußerlichen hängenden Fremden an seiner Seite in heimlichem Verlangen zugeflogen ist. Die Freundin der Toten, die in der Nacht nach dem Beerdigungstag die kompromittierenden Briefe aus dem Schreibtisch retten will, kann ihm mit ihrem beredten Schweigen nichts Neues mehr sagen. Er besitzt sogar die starke Ruhe, den Geliebten der Toten, seinen Assistenten, freundlich zu empfangen. Als ihm dieser aber mitteilt, daß er sich im Seebad verlobt hat, bricht in wilden Worten Zorn und Verachtung aus dem Herzen des noch eben alles verzeihenden, weil alles verstehenden Mannes. Er weist diesem Eindringling in die Ehre seines Hauses die Thüre. Hätte dieser Fremde seine Frau wirklich geliebt, er selbst, der Betrogene, wäre bereit gewesen, ihn an das Grab zu führen und zu trösten. So aber hat er die Tote, die einem rechtmäßigen Gatten aus Unverstand nie die Gefährtin werden konnte, in spielender Lüsternheit zur Dirne erniedrigt, und das verzeiht er ihm nie.

Ist dies erste Stückchen ein schwacher Ibsen, so hat das letzte Stückchen „Paracelsus" vielleicht ein kleiner Molière werden sollen. Das seltsame Genie des vielgeschmähten Wundermannes, der zuerst die Aerzte auf den

großen Wert der Chemie hinwies, der in seiner „magischen Medizin" Wertvolles mit Albernem, abergläubischen Ballast der Vergangenheit mit zukunftsreichem Neuem mischte, will der Verfasser retten vor der Ungerechtigkeit der Geschichte. Diese Geschichte des Wunderdoktors, der, getragen von der Gunst der geheilten Gläubigen, es wagen durfte, auf dem Markt zu Basel die Schriften des Hippokrates, Galen und Avicenna zu verbrennen, wurde meist diktiert von dem Aerger neidischer Kollegen, geschrieben von den Enkeln jener Männer, die einst den Unbequemen am Hofe des Bischofs von Salzburg meuchlings ermorden ließen. „Die Rettung", soweit sie nicht von der heutigen, ehrlichen Wissenschaft bereits besorgt ist, hätte in einem wirklich poetischen Stückchen versucht und erreicht werden können. Die Poesie liegt aber bei Schnitzler nicht im Inhalt, sondern in der Form, und auch hier nur in den Aeußerlichkeiten der Form. Seine Verse sind der Zeitvertreib eines gewandten Mannes. Eine kleine bescheidene Anekdote in Versgewand, das ist der Schnitzlersche „Paracelsus". Auf der blanken Etikette eine prächtige, sagenumwobene Figur, auf dem Hintergrund einer abenteuerlichen Zeit. Und hinter der Etikette ein billiges Pröbchen Philosophie, wie es jeder Putzmacherin geläufig ist, in einem Reimgewand ohne echte Steine — Mirabili-barbarum!

Künstlerisch hoch steht das dritte Stück „Der grüne Kakadu". In diesem Stück verwandelt sich plötzlich der Wiener Autor, den wir bisher nur als den weichlichen Helden des Anatolkreises gekannt haben, in dem die Männer so schwach und die Frauen so liebebedürftig sind. Einiges Theatralische, Opernhafte wird man streichen müssen. Thut man das, so bleibt ein mit großer Ge-

schicklichkeit gemaltes, außerordentlich packendes Bild der Zeit des Bastillensturmes übrig.

Der „grüne Kakadu“ ist der Name eines Verbrecher-Kellers oder vielmehr eines Kellers, in dem verkommene Komödianten einem verlotterten Adel, der ahnungslos mit dem Kopf schon unter der Guillotine nach ewig neuem Nervenkitzel verlangt, eine Verbrecherkomödie vorspielen. Diese Scenen, in knappen, sicheren Strichen keck hingeworfen, ergeben (trotz der kleinen Eifersuchtstragödien im Mittelpunkt) kein geschlossenes Ganzes, eher den Expositionsakt einer Tragödie aus der Revolutionszeit. Aber ich glaube, in richtiger Erkenntnis der Grenzen seines Talentes wird Schnitzler niemals die Tragödie dieser Zeit zu Ende schreiben. Er läßt sich daran genügen, gezeigt zu haben, daß er auch die Massen geschickt bewegen kann. Vielleicht hatte es ihn geärgert, daß man, ihn ehrlich und rückhaltlos zu loben, immer wieder zu jenem Wienerstück zurückkehrte, das in ganz engem Rahmen mit vorsichtig getönten Farben die simple Geschichte einer Wiener „Liebelei“ — mustergiltig im Ton, liebevoll empfunden — zu entrollen wußte.

*　*　*

Ein hohes Ziel hatte sich Anton von Perfall gesteckt, dessen fünfaktiges dramatisches Märchen „Die Krone“ im Hoftheater, sehr sauber insceniert, einem lauen Beifall begegnete.

Sarbar, der König von Rûm, ist durch Blut und Verbrechen den Weg zum Thron emporgestiegen. Sein Vorgänger wurde ermordet, das Königsschloß eingeäschert, und unter den stürzenden Trümmern der brennenden Burg soll das Knäbchen des Königs begraben liegen. So glaubt der neue Herr, so will er's glauben. Im Volke aber

erhält sich das Gerücht, der Knabe Asr sei gerettet und wachse in der Fremde zum Mann, der einst wiederkehren werde, um zu rächen. Und das Gerücht hat recht. Der alte Fischer Uli hat einst in jener furchtbaren Nacht den Königssohn gerettet und einem weit von Rûm lebenden Bruder geschickt. Dort wächst, ohne seinen wahren Stand und Namen zu kennen, Asr, der Königssohn, auf. Als Zwanzigjähriger, geschmückt mit allen Tugenden einer starken Jugend, betritt er nach dem Tode seines Pflegevaters unwissend den Boden seiner Heimat. Er findet das Land geknechtet von der Selbstsucht des Tyrannen; er lernt durch einen Zufall den furchtbaren Sarbar selbst kennen, der sich dem edlen Freimut des Jünglings, wie einer seltsamen Kuriosität in diesem schweigend duldenden Lande, gnädig zeigt. Der Fischer Uli nimmt ihn auf; derselbe, der einst das Kind gerettet, und der unter den schlechten Dielen seiner niedrigen Hütte ein Kleinod verborgen hütet: die Krone, die echte Krone von Rûm, deren Wunderstein nur leuchtet, wenn der angestammte Herrscher sich den Reif ums Haupt legt. Auch das ahnt Achmet, der Zurückgekehrte, nicht. Im Scherz bei den Fischerspielen wird er zum König gekrönt; aber sein wahrhaft königliches Wesen wird dem König verdächtig. Doch noch ehe der ihn verderben kann, hat Achmets begeisterte Rede die Brandfackel geworfen in das Herz des duldenden Volkes; er schart die Unzufriedenen um sich, stürzt den Tyrannen und macht sich zum Statthalter. Gerade rüstet er seine Hochzeit. Ulis Tochter hat er gewählt, das Mädchen aus dem Volke, das zuerst an ihn geglaubt hat, jenes schwärmerische Kind, dessen romantische Verehrung für den nie gesehenen Prinzen sich seltsam und ahnungsvoll mischte mit der Liebe zu diesem Fremdling. Da

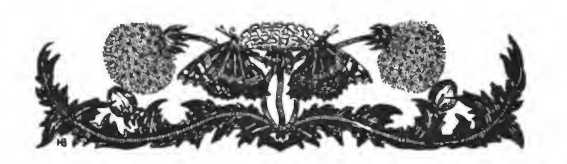
dringt ein falscher Asr, der durch frechen Betrug Anhang im Volke gewonnen, in den Saal. Achmet, in dessen Adern das königliche Blut sich empört gegen diesen neuen Afterkönig, weigert ihm die Huldigung. Da — als er eben mit der Geliebten zum Tode geführt werden soll —, erscheint Uli mit der Krone von Rûm. Laut erhebt er seine Stimme an das Volk und beschwört Achmet, die Krone zu berühren. Und siehe, da der echte Asr den Reif erfaßt, leuchtet der Rubin in strahlendem Licht. Das Volk aber, das den Zauber kennt, huldigt seinem König . . .

Ein uralter Stoff, neu, aber ohne Glück gewandelt. Die Prinzen, die das Geheimnis ihrer hohen Geburt nicht kennen und die plötzlich durch Frauenliebe oder Freundestreue den Weg zum Thron ihrer Väter wieder finden, gehören von jeher zu den Lieblingsgestalten der Romantik. Aber sollen sie uns heute noch Interesse abgewinnen, so müssen sie einen poetischen Duft mitbringen aus dem Lande, in dem unser aller liebste Kinderträume heimisch waren. Sie müssen aber vor allem wahre Prinzen aus Genieland sein und nicht bloß so gesinnungstüchtige junge Männer mit geringelten Heldenlocken und rasselnder Bühnenrhetorik. Es giebt nichts Fürchterlicheres als Gesinnungstüchtigkeit, die an Stelle der Poesie tritt.

Wenn die Wunderkrone von Rûm nicht in den Händen des echten Königs, sondern nur vom echten Poeten berührt, leuchten wollte — ihr Rubin wäre blind und glanzlos geblieben, als Anton von Perfall nach ihr griff. Er mag ein guter Erzähler moderner Stoffe sein; aber im geheimnisvollen Lande der Romantik bleiben ihm Prinz, Krone und Poesie nichts als große Titel für eine kleine Sache.

Denn es ist ein Anderes: das Leben verstehn und schildern, und ein Anderes: den Traum begreifen und bannen; den Traum, der uns hinter duftigem Schleier mit den zarten Farben der Sehnsucht auf dem Hintergrunde nie betretener Länder ein sinniges Gleichnis des Lebens malt.





Glückliche Paare.

Der Winter ist nah. Der Herbst schminkt sich umsonst mit grellen Farben, wie eine alte Kokette, an manch sonnigem Tag die Jugend an. Der Bauer draußen glaubt ihm nicht; er weiß, daß bald, bald die weißen Flocken vom Himmel niederschaukeln und die müden, kahlen Felder decken.

Und auch der Großstädter glaubt ihm nicht. Wie die munteren Schwalben untrüglich den Frühling ansagen, wenn sie surrend ums Dach fliegen, so zeigen die Premièren, die sich ruhmredig in den Tagesblättern ausposaunen lassen, dem Berliner an, daß nun die Kunst aus dem tiefen Sommerschlaf erwacht ist und nach Arbeit verlangt, nach Lorbeer lechzt und Beifallsgeräusch und — Tantièmen.

Ich bin kein Freund der Statistik. Die Statistik redet zu oft trist und trocken der freien Kunst in ihr menschenfreundliches Thun; die Statistik ruft zu oft der schwärmenden Phantasie das grausame Wort zu: Du lügst! Die Statistik ist unerbittlich und erlaubt keinen lächelnden Einwurf. Eines aber möcht' ich wohl von der allzeit Verhaßten fordern; und mir scheint, wer die Geschichte der Bühnenkunst richtig schreiben will, muß es wohl von ihr verlangen: sie soll mal feststellen, wie viele

glückliche Paare so ein Berliner Winter zusammenführt — auf der Bühne.

Früher zerfielen wohl die Vorgänge auf der Schaubühne schärfer getrennt in „heitere“ und „tragische“. Man gab hier viel grelles Licht, dort viel tiefen Schatten, und war weder in dunklen, noch in hellen Farben ganz wahrhaftig. Denn das wechselvolle Leben mischt Freude und Trauer ganz anders und scheidet nicht so reinlich und peinlich die trüben von den hellen Tagen, die bösen von den guten Thaten, das Glück vom Unglück. Das alles gleitet in Wahrheit sanft ineinander über, wie der Abend in die Nacht, wie der Fluß ins Meer gleitet.

Die Kunst überwundener Zeiten wollte oder konnte das nicht sehen. Für die vom Glück Enterbten, wie für die Schuldigen hielt sie Gift und Dolch bereit; ihre Bühnengifte, gefährlicher als die Tränklein der Borgia, wirkten erstaulich schnell, und ihre stumpfen Theaterdolche trafen erstaunlich sicher. Daß böse Wunden von der milden Hand der Liebe, der Freundschaft, des Verzeihens oder nur von der Zauberin Zeit geheilt werden können, wollte sie nicht wissen.

Es war eine unbarmherzige Kunst; sie kannte nur den Weg ins Nichts als Ausweg für die Verirrten. Die vom Glück Geliebten aber führte sie in eitel Sonnenschein ihre geebnete Straße; und wenn der letzte Vorhang sank über den seligen Paaren, die sie gütig zusammengab, so lag die Zukunft vor den Schwärmenden wie ein endlos sich dehnender Rosengarten, über dem die Falter gaukeln und dem kein Herbst und kein Frost droht mit Sturm und Zerstörung.

Ehrlicher ist die moderne Kunst geworden. Sie verurteilt nicht so leicht mehr zum Tode, sie verurteilt oft

zu Schlimmerem — zum Ausharren im Schmerz, zum Leben in der Entsagung. Und auch in einem andern Punkt ist sie ehrlicher geworden: sie giebt nicht mehr gar so leichtsinnig die Paare zusammen; oder wenn sie sie giebt, so läßt sie wohl durchblicken, daß nicht nur lachendes Frühlingsland vor den rüstig Schreitenden liegt. Die Paare, die heute im Lichte der Rampen noch „glücklich" werden, sind nicht mehr so zahlreich wie früher. Und die wenigen, die sich in der letzten Scene des letzten Akts „als Verlobte empfehlen", glauben selbst nicht mehr so recht, daß nun ihr Lebensschifflein die glücklichen Inseln erreicht hat, die keine Seufzer gehört und keine Thränen gesehen haben.

Wenn ich von der Statistik erwarte, daß sie mir recht giebt, so bitte ich sie, zunächst auszuscheiden, was kein Mensch — von ein paar witzelnden Börsenjobbern abgesehen, die jauchzend Fleisch von ihrem Fleisch, Blut von ihrem Blut erkennen — heute mehr zur Kunst rechnet, und wäre er zehnmal, ach nein: dreihundertmal berufen, den Tempel, der Lessings Namen trägt, erfolgreich zu entweihen. Oskar Blumenthal ist ein kluger Mann. Er hat einst glänzende Kritiken geschrieben, berühmt durch ihre infernalische Bosheit, mit der der „blutige Oskar", wie er sich selbst gerne nennen hörte, mit Glück in Saphirs gefürchteten Spuren wandelte. Solange er nur ein litterarischer Gassenjunge war, der allem, was sich eine Blöße gab, seine ungezogenen, aber witzigen Pointen respektlos an den Kopf warf, war er ein amüsanter Typus der Litteratur, die sich langsam und noch zaghaft aus den geliehenen Königsmänteln des Epigonentums schälte. Nicht nur dem Herrn ist von allen Geistern, die verneinen, der Schalk am wenigsten zur Last. Und der blutige Oskar

war kein salzloser Schalk, o nein. Der Franzose würde sagen: Il était grand dans son genre, mais son genre n'était pas grand. Dann hatte er so lange die Fenster an anderer Leute Häusern und Palästen eingeworfen, bis er sich selbst bei dieser herzerquickenden Thätigkeit genug abgeguckt hatte, um unter die flinken „Baumeister“ zu gehen. Heute ist er der leuchtende Typus eines Berliner Schwank-„Baumeisters“. Früher hatte es noch so etwas wie Stil, was er zu bauen unternahm; heute baut er stillos und keck einfach drauf los. Und er trifft allemal den Geschmack jener breiten Massen, die daran schuld sind, daß die schlechteste Singspielhalle, wenn fünf dünnbeinige Sisters mit falschem Blond und falschen Stimmen zweideutige Couplets singen, besser besucht ist, als die ernsthaften Theater, wenn sie „so veraltetes Zeug“ wie die „Iphigenie“ zu spielen wagen oder gar den „Tasso“.

Aber heute, da er kein Künstler mehr ist in seinem kleinen Genre, sondern in seinem großen Genre ein skruppelloser Spekulant, hat er seine alte Pfiffigkeit noch nicht verloren. Knapp ehe er das neue Wunder seiner „Kunst“ vor einem wochenlang vor der Première ausverkauften Haus offenbart, schüttet er lustig und listig eine Handvoll Stachelreime, glattgeschliffene, oft niedlich pointierte Vierzeiler im Feuilleton eines vielgelesenen Blattes aus. Und wenn man sich diese Stachelreime näher besieht, und die wichtigen von den nichtigen trennt, so wird man erkennen, daß der schlaue Spekulant damit von vorn herein die ehrlichen Gegner seiner geschickt aufgeputzten Kinkerlitzchen um den Kredit zu bringen sucht. Er spinnt mit zielbewußtem Behagen in seinen nicht immer reinen Reimchen den Vorwurf aus: daß jeder, dem kein

eigenes Werk zum Glück gedeihe, seine Freude daran habe, den Erfolg der anderen zu stören. Avis au lecteur!

Es sei dem klugen Mann gern zugegeben, daß die durchgefallensten Autoren noch immer die schneidigsten Kritiker waren. Wer mal die heute noch nicht geschriebene „Geschichte der Kritik“ zu schreiben unternimmt, wird über dieses Thema ein besonders ergötzliches Kapitel zu verfassen haben. Aber es ist ein neckischer Trugschluß, zu dem uns der bekehrte blutige Oskar mit dem frommen Augenaufschlag des unschuldig Leidenden bekehren will, daß alle, die im „Weißen Rößl“ nicht mehr zu sehen vermögen, als eine geschickte Anhäufung von Börsenwitzen, Dialektscherzen und nicht durchweg neuen Situationsspäßchen, und die gar seine Fortsetzung: „Als ich wiederkam“ für ein ganz kümmerliches Machwerk halten, nun notwendigerweise sechs eigene abgelegte und abgelehnte Römertragödien im Pult haben müssen. Ach nein! So ist das doch nicht. Der frühere Kritiker Oskar Blumenthal glaubt auch ebensowenig wie der frühere Theaterdirektor Oskar Blumenthal, was hier der mit Glück in Schwänken spekulierende „Dichter“ Blumenthal dem Publikum suggerieren will. Schade, sehr schade, daß nicht der Blumenthal von einst über den Blumenthal von heute die Kritik zu schreiben hat. So unbarmherzig wäre der noch nie „verrissen“ worden. Denn wahrhaftig, soweit das imaginäre Wirtshaus „Zum weißen Rößl“ im Salzkammergut entfernt ist von dem lichtspendenden Centralkörper unseres Planetensystems, den wir die Sonne nennen, so weit ist „Als ich wiederkam“, das neuste Blumenthalsche Lustspiel, in das der einstige Bonvivant Gustav Kadelburg die übliche Rolle für sein verwaistes Fach

hineingeheimnißt hat, entfernt von einem deutschen Ideal-Lustspiel.

Zwei unbestreitbare Tugenden aber haben sie, diese Matadore modernsten Erfolges in der Stadt der Reichs-intelligenz: sie beherrschen den Witz der Witzblätter vom „Dorfbarbier“ bis zum „Pschütt“, und sie kennen sich aus in den älteren Jahrgängen dieser Witzblätter selbst. Und das erfreut alle, die morgens beim Friseur rasch die „Fliegenden“ überfliegen und alles Gelesene am Abend schon wieder im Drang der Geschäfte vergessen haben. Und zweitens: sie vermehren mit jedem Stück die deutsche Litteratur um das, was ihr auszugehen droht: um ein paar so recht von Herzen glückliche Paare. Mit wahrer Schadchen-Schadenfreude kuppeln diese beiden Kenner der Bühne im falschen Lampenlicht zusammen, was nichts von einander weiß, was nicht zu einander paßt und was nur in dem einen Fall glücklich zusammen wird: wenn nämlich nicht Welt und Leben das weitere Schicksal schmieden, sondern die beiden Tausendkünstler, die sie mitten durch Blödsinn und Salzkammergut zusammengebracht haben.

Was aber dieses betrübende Lustspiel, das sich nur als zweiter Aufguß eines früheren „Werkes“ präsentiert, in der Provinz vielleicht einführt, das ist die Unleidlichkeit seines Helden, des Glühstrumpffabrikanten a. D. Giesecke. In dieser Figur sind alle Eigenschaften, die den Berliner je zum Gespött seiner Landsleute und zum Schrecken aller mit einigem Genuß reisenden Europäer gemacht haben, zusammengetragen. Dieser bejubelte Berliner ist bei Licht besehen nichts anderes, als ein unleidlicher Kerl, der in seiner größenwahnsinnigen Ueberhebung aus ironisch verzogenen Mundwinkeln auf alle kleinen Freuden anderer speit und sich selbst für ein Non-plus-ultra der Klugheit

und des guten Geschmacks hält, nur weil seine Wiege an dem charakterlosen Flüßchen gestanden hat, an dem das kümmerliche wendische Fischerdorf sich mit ungesunder Eile zur Weltstadt entwickelt hat, in der die dümmsten Schwänke dreihundertmal gegeben werden können.

Das „glückliche Paar“ ist für die Herren von der Schule Blumenthal Nebenzweck. Es muß da sein, gewiß. Denn ein Schwank muß „gut ausgehen“. Ein „guter Ausgang“ ist aber ein für allemal im Land der Denker und Dichter der Moment, wo ein harmloses, thörichtes Geschöpf mit langen Haaren einem Geschöpf mit kurzen Haaren und einem Schnurrbart, das ihm und uns bis dato höchstens durch seine Bummelwitze aufgefallen sein kann, sich zur innigen Freude aller Geschminkten auf der Scene und aller Harmlosen im Parkett die Hände zum Bund fürs Leben reicht. Der Weg zu diesem erhebenden und alle Wohlmeinenden erschütternden Schlußbild ist für diese Dichter das wichtigste; ihn gilt's mit den Blüten des Wort- und Börsenwitzes zu bestreuen — wie unsagbar herrlich ist es zum Beispiel, wenn der Schwankheld anstatt „Rudi“ . . . Radi versteht! Auch kleine, neckische Sentimentalitäten werfen ein bißchen träumerischen Mondschein auf diesen sorglich bereiteten Weg. Und das alles nur, um darüber hinwegzutäuschen, wie trostlos öde, unfrisch und coulissenhaft die ganze Gegend ist, durch die dieser Weg führt, und was für dummglotzende Puppen, die Menschen sein wollen, uns auf diesem Weg begegnen.

Viel ernsthafter ist Hermann Faber, der das seltene Glück hatte, nach bravem Warten auf zwei ersten Berliner Bühnen rasch hintereinander zu Wort zu kommen. Am 22. September trug seine „Ewige Liebe“ im Königlichen Schauspielhaus einen freundlichen, nicht ganz un-

bestrittenen Erfolg davon; am 1. Oktober klatschte das Publikum des Deutschen Theaters höflich, aber ohne Herzlichkeit seinem Lustspiel „Ein glückliches Paar“ Beifall. Im Schauspielhaus aber wie im Deutschen Theater gab es eine kleine Opposition. Im Schauspielhaus will man von den lebenden Dichtern nur unterhalten sein; man spürte bei Faber so etwas wie ein Thesenstück und war verstimmt. Im „Deutschen Theater“ wiederum erwartete man etwas wie eine These, und sah nur Georg Engels, der in prächtiger Komik einen höchst unbeholfenen Freiersmann auf die Bretter stellte, einen weltfernen Sonderling, wie ihn auch die Muse der sechziger Jahre dem alten Roderich Benedix hätte in guter Stunde bescheren können.

Beide Stücke Fabers aber, das Schauspiel mit den heiteren Grundtönen und das Lustspiel mit dem ernsthaft gemeinten Kern, beschäftigen sich ausschließlich mit der Frage des „glücklichen Paares“, nach dem denn auch das eine genannt ist. Allen Faberschen Stücken haftet etwas Ersonnenes, Ergrübeltes an. Selbst wo sie so gern heiteres, raschpulsierendes Leben spiegeln möchten, geben sie Papier; und das Sonnenlicht, das über die einzelnen Gestalten fließen soll, ist für den schärfer prüfenden Blick nur das Licht einer Studierlampe, die der stillen, mühsamen Arbeit des Frankfurter Rechtsanwalts den Helikon zu erleuchten pflegt. So hat er bei seiner emsigen Beschäftigung mit den Modernen, denen er sich verwandt fühlen möchte, die Frage, die er behandeln wollte, wohl ganz modern empfunden; aber als er es unternahm, ihre Lösung in Handlung umzusetzen, blieb er im Altfränkischen stecken.

Wie der jüngere Dumas und seine Schule immer nur das eine Problem der unglücklichen Ehe behandeln

wollten, so scheint Faber seinen Stoff, um den sich die Gedankenarbeit seines Lebens dreht, gefunden zu haben in der „unglücklichen Verlobung“.

Seine „Ewige Liebe“ zeigt uns einen braven Schullehrer, der vor Jahr und Tag, als Student, sich verliebt und verlobt hat. Sie ist eine liebe, gute Kleinstädterin, die ihm das opfert, was sie „Jugend“ nennt, ein paar Kränzchen, ein paar Bälle, Landpartien und solche Herrlichkeiten. Er geht in die Großstadt und arbeitet für die Examina. Nach Jahren — gerade als ihm die ersehnte Anstellung winkt, die ihm die Eheschließung endlich ermöglicht — lernt er im Stübchen eines älteren Freundes, eines schrulligen, alten Musikers, dessen Schülerin kennen, ein frisches, munteres Weltkind, vor dem die geheimnisvolle Welt noch weit und lockend liegt, die Welt, die es mit seinem Talent und seiner Jugend erobern will. In die brave, resignierte Schulmeisterseele wirft das sprühende Feuerköpfchen seine Funken. Der Aermste träumt von neuerkämpfter Freiheit, von einer anderen, stürmischen, seligeren Liebe, als sie ihm die treulich wartende Braut im kleinen Heimatstädtchen geben wird und geben kann, dieses verblühende Mädchen, das so eifrig gute, nüchterne Briefe schreibt und farbige Deckchen häkelt und sich schüchtern ihr bescheidenes Glück ausmalt. Aber das Schicksal hält selbst schützend seine Hand vor die große, gefährliche Thorheit. Berauscht vom ersten, jungen Ruhm, will die kleine Künstlerin ihre geliebte Kunst nicht ihrer Liebe zu dem Magister opfern; und der Philister in ihm prallt entsetzt zurück vor dem Gedanken, den sie ihm nahelegt: an eine Vereinigung in der Freiheit. Nein, das nicht! Er kehrt reuig von seiner Verirrung zu der Braut zurück ... Das ist in seiner Art auch ein guter Ausgang! Dieses glück-

liche Paar wird leben, wie Tausende vor ihm gelebt haben, Tausende nach ihm leben werden: in einem stillen, sauberen Heim, drei Treppen hoch; in geschmacklos tapezierten Zimmerchen mit braungerahmten, blassen Familienbildern und gedrucktem Haussegen, mit peinlich gestichelten Deckchen über allen Tischchen und Stuhllehnen; da werden die beiden arbeiten und ein paar gesunde, freundliche Kinder großziehen. Und nur ganz selten — vielleicht im Herbst, wenn die Blätter draußen von den Kastanienbäumen fallen, und der Abend den Himmel mit dunkelvioletten Wolken füllt, — stiehlt sich eine leise, wehmütige Erinnerung in das Herz dieses Mannes, eine Erinnerung an die große, lachende, süße Dummheit, die er einmal — lang, lang ist's her — zu machen im Begriffe stand. Drunten aber auf der Straße gehen ein paar Kollegen von der Realschule vorbei und reden über „sie" und „ihn". Stille Leute, sagen sie, aber ein glückliches Paar. . . .

So hat sich's Faber wohl gedacht, daß es kommen wird. Sein freundliches Talent plante ein modernes Stück zu schreiben und dichtete just die Alltagskomödie jener sogenannten glücklichen Paare, die nach einem einzigen Frühlingsstürmchen, friedlich, still und wohltemperiert durchs Leben gehen, und denen keine Lästerzunge etwas nachsagen kann.

Anders in seinem Lustspiel, das nun wirklich „Ein glückliches Paar" heißt. Hier möcht' er wohl gern als echter und rechter Satiriker lachend den Finger legen in eine schmerzende Wunde unserer Zeit. Er findet, daß die jungen Leute unserer Tage wie die Blinden in die Ehe stürzen. Es ist, wenn man so will, die dramatisierte Philosophie eines Junggesellen, was er bringen möchte, eines Junggesellen, der vielleicht selbst schon oft mit der Ehe

gerechnet hat, und mit dem noch öfter von ängstlichen Müttern gerechnet worden ist. Ein gesunder, kräftiger Hohn wäre hier wohl am Platz. Und eine hübsche, feine Satire auf die thörichte Schnelligkeit, mit der heute junge, unwissende Menschen, die einander kaum kennen, zusammen in das schwankende Lebensschifflein steigen, hat Faber wohl vorgeschwebt, als er zur Feder griff. Er hat uns zeigen wollen, welches ahnungsvolle Gefühl nahenden Unglücks solch ein sogenanntes „glückliches Paar“, das Eltern und Tanten mühsam und schlau operierend zusammengegeben haben, schon befallen kann. Er hat uns beweisen wollen in einem heiteren, leicht karikierten Bilde, daß ein Kluger gewiß sein klügstes Werk vollbringt, wenn er, alle falsche Scham mutig beiseite setzend, noch rechtzeitig gesteht: „Es war ein Irrtum. Gestehen wir's uns, solang es noch Zeit ist.“

Sehr glücklich ist das Beispiel für die gute satirische Idee nicht gewählt.

Der Fabersche Held ist ein Doktor Wendelin. Wir sollen von ihm glauben, daß er sehr klug, ja bedeutend ist. Denn er hat Bücher geschrieben, gelehrte Bücher, die zwar niemand kauft, die aber — so wird versichert — sehr interessant und geistvoll sind. Es ist möglich, daß sich Liebig, Du Boys-Reymond oder Bunsen in irgend einer Lage ihres Privatlebens auch einmal höchst thöricht benommen haben, und jeder Hilfskutscher von der Pferdebahn in Kyritz ihnen hätte einen zweckmäßigen Rat geben können. Ja, in Studentenkreisen cirkulieren wohl solche Geschichten, an denen sich schon Generationen erquickt haben. Aber wenn wir eben nichts von diesen Gelehrten zu sehen bekämen, als diese eine Thorheit, die eine gänzliche Unkenntnis des Lebens und seiner Verhältnisse verriete, so

fiele es uns recht schwer, an ihre sonstige hohe Bedeutung zu glauben. So geht's uns auch mit dem braven Doktor Wendelin. Wir hören, daß er ein großer Geist ist, aber wir sehen nur, daß er sich benimmt wie ein Narr. Bis jetzt hat er bei seiner Tante gewohnt. Nun ist der Heiratswahnsinn über ihn gekommen. Er muß heiraten. Er stellt eine Liste aller „Möglichkeiten" auf und streicht eine nach der andern. Einem einzigen Mädchen, Hilde Helm, tritt er schließlich in seiner unbeholfenen, halb schüchternen, halb täppischen Art näher. Sie hat stark emancipierte Neigungen und verabscheut im Grunde die emsige Jagd auf den Mann, zu der sie von den fürsorglichen Eltern dressiert wird. Die Tante des schüchternen Freiersmanns insceniert listig einen „Probekuß". Der wird natürlich belauscht, und die Ueberraschten sind optima forma verlobt, ehe sie sich besinnen können. Das „glückliche Paar" ist fertig. Beide aber fühlen, daß sie nur tief unglücklich miteinander werden können; er, weil er überhaupt scheint's schlecht zur Ehe taugt; sie, weil sie einen andern liebt, dem sie aus Trotz einen Korb gegeben. Mit den Augen verzweifelnder Angst durchschaut der gute Wendelin schließlich ihr bräutliches Herz. Strahlend in der hohen Freude des Erlöstseins giebt er zusammen, was sich in Sehnsucht zustrebt.

Nun haben wir am Schlusse der Komödie, die gegen typische Thorheit zu Felde ziehen wollte, das typische „glückliche Paar" der Bühne. Alles Zusammensein der beiden haben wir miterlebt, alle ihre Gespräche haben wir erlauscht. Wir wissen: sie hat den Schiffsarzt, der sich nun in Zürich habilitieren wird, ganze zwei Mal gesehen. Allerdings der Verfasser spricht das Wort „Verlobung" nicht aus. Es ist nur die Rede davon, daß sie nach Zürich

gehen wird, zu „studieren“. Aber ein jeder von uns weiß — was dem Dichter nur die Oekonomie des Dramas auszusprechen verbietet —, daß dieses Studium endigt, eh' es begonnen wurde.

Immerhin ist das die modernere Auffassung der Bühnendichter, daß die Frau sich selbst, wenn auch nur zum Schein, einen Beruf schafft, den sie, einmal versorgt, sofort wieder aufgiebt, dem Manne zu folgen. Eine frühere Dichtergeneration liebte es mehr, am Schlusse ihrer fröhlichen oder rührsamen Geschichten gerade den flotten Tausendsassas, die da lebten wie die Lilien auf dem Felde, die hübschen, naiven Bräute in die Arme zu legen. Das gab nach ihrem einfachen Rechenexempel die besten Ehen. Wenn die Bühnendichtung unserer Tage über die Verlobung in solchem Fall hinauskommt, so ist sie bestrebt, das Gegenteil zu beweisen. Und das ist logischer.

Einen solchen Beweis zu erbringen, gedachte auch Hugo Ganske. Da schrieb er sein dreiaktiges Schauspiel „Die heilige Frau“, das am „Neuen Theater“, besonders im Mittelakt, einen starken Erfolg hatte. Freilich: Erfolge im „Neuen Theater“ beweisen nicht viel für die Tugenden einer „heiligen Frau“.

Es giebt eine weitverbreitete Ansicht in der Welt: alles Heilige müsse notwendigerweise auch langweilig sein. Warum? Weil das Heilige den Kampf ausschließt, den Kampf mit den Leidenschaften, den Kampf mit den Lastern? Gewiß nicht. Gerade das, was wir „heilig“ nennen, verlangt die stärkste Versuchung, um sich zu bewähren. Es ist leicht, nicht zu stehlen, wenn man satt und vom Wohlleben gehätschelt dahinlebt; es ist leicht, seinen Jähzorn zu beherrschen, wenn nirgends ein Widerspruch reizt; es ist leicht, zu schenken, wenn man sich nur

des Ueberflüssigen schenkend entledigt. Aber stark sein im Kampf mit der Sorge, die den müden Schlummernden weckt und den rastlos Schaffenden quält, mit dem Neid, der uns den kargen Lohn unserer sauren Arbeit nicht gönnt, mit der Schadenfreude, die über unsere blutigen Thränen lacht und immer noch aus dem eigenen, wunden, müden Herzen ein Fünkchen Freude, ein Fünkchen Liebe nehmen, anderen den Pfad zu erhellen — das heißt, wie ich's verstehe, heilig sein.

Und wo liegt in solcher Heiligkeit das Oede, Langweilige, Fade, das man ihr nachsagt? Nicht aus einem trägen Frieden, aus üppigem Wohlleben kommen die starken Weltüberwinder, und die wahrhaft heiligen Menschen — ob sie nun von Raphael gemalt auf Erden unsterblich geworden, oder ob sie nur von wenigen gekannt den Leidensweg tief im Schatten gegangen — sind Kämpfer im höchsten Sinne gewesen.

Wenn Hugo Ganske seinem dreiaktigen Schauspiel „Die heilige Frau“ den Titel nicht erst nachträglich aufgeklebt hat, wie man ein grelles, blendendes Etikett auf ein recht bescheidenes Weinchen klebt, so hat er doch jedenfalls mit dem „heilig“ die Dulderin bezeichnen wollen. Aber leider ist für ihn heilig und langweilig so ziemlich dasselbe geworden.

In den beiden Akten, die ihre Gestalt beherrschen soll, gelingt es dieser kleinen, larmoyanten Frau ganz und gar nicht, uns für sie oder ihr Schicksal oder ihre Heiligkeit zu interessieren. Sie ist eine brave, biedere, kleine Hausfrau; sie ist gutmütig und schenkt alte Kleider ihres Mannes gern den Bedürftigen. Wenn alle Frauen, die mit keinem Trödeljuden in Geschäftsverbindung stehen, schon „heilig“ wären — wir hätten eine herrliche Welt,

und unsere Dichter wären mit den schönsten Superlativen, die sie dem Weib gespendet haben, noch weit hinter der sonnigen Wirklichkeit zurückgeblieben. Leider aber genügt solch billige Mildthätigkeit nicht zur Heiligsprechung.

Was „duldet" diese heilige Heldin in Gauskes Drama? Sie hat einen Mann geheiratet, den sie liebt, und der in guten, geordneten Verhältnissen lebt. Er liebt sie auch, aber sie langweilt ihn. Kein Wunder, sie beseufzt seine kleinen Liebhabereien, sie beweint seine Freundschaften; sie ist nervös, kleinlich und pedantisch. Der Mann ist im Grunde ein guter, lieber Kerl, aber er neigt zum Leichtsinn, und diese ewig müde, ewig blasse, ewig „heilige" Frau hat die Macht nicht, ihn mit ihren Thränen, ihrer Duldermiene und ihrem aufdringlichen Verzeihen für harmlose Schandthaten zu halten. Nach einem kleinen ehelichen Zank läßt er sich von einem lebenslustigen Freund, den die kleine Heilige instinktiv nie leiden konnte, verführen, einen Maskenball zu besuchen. Ein paar leichtsinnige Mädchen, drei Schwestern — darunter die Braut eines Arbeiters, den er am Tag zuvor aus seiner Fabrik entlassen — machen ihm den nicht übermäßig vernünftigen Kopf heiß. Er fährt mit den dreien in einer Nachtdroschke — das ist alles, was wir erfahren; alles, was der eifersüchtige Bräutigam der einen Leichtsinnigen mit hassenden Augen erspähen kann; alles, was die Reuige am nächsten Morgen in einer dummen Scene der „heiligen Frau", ohne es zu wollen, gestehen muß. Die heilige Frau aber stirbt vor Schreck am Herzschlag in dem Augenblick, wo ihre lebendige Heiligkeit hätte *beginnen* sollen. Zu verzeihen und vom reichen Schatz des eigenen, starken Gutseins den anderen, deren Geist so willig, und deren Fleisch so schwach ist, hilfreich zu *geben*, *das* ist das Wesen

der Heiligen. Nicht von einer solchen erzählt uns das (in realistischen Einzelheiten des zweiten Aktes übrigens wirkliches Talent verratende) Schauspiel Hugo Ganskes. Es ist für den nüchternen Betrachter, der sich von ein paar geschwollenen Redensarten nicht täuschen läßt, nichts weiter, als die dramatisierte Geschichte eines „glücklichen Paares", bei dessen Hochzeit vermutlich viel geredet wurde von weinseligen Zungen über das Glück der Zukunft, über das Nestchen, das herzliche Liebe bereitet, über die große Neigung, die diese längst für einander Bestimmten zusammengeführt.

Neigung. Was ist Neigung? Es ist mehr und ist weniger als Liebe. Die Neigung kommt zart und fügsam entgegen, wo die Leidenschaft beugen, unterwerfen, besitzen will. Die Neigung ist schüchtern und zum stillen Dienen geboren, wo die Leidenschaft heroisch und undankbar ist. Die Liebe beglückt; die Leidenschaft berauscht; die Neigung fordert so wenig und ist stets bereit, so viel zu geben. Die Neigung dauert aus in Lust und Leid, wo die Liebe vielleicht schon die rasch und gierig geleerten Schalen ihres Freudenmahles wegwirft.

„Alles das Neigen
„Von Herzen zu Herzen —
„Ach, wie so eigen
„Bereitet es Schmerzen . . ."

Es ist schwer zu sagen, warum der feinsinnige Wiener Novellist J. J. David, der in kleinen Erzählungen vielfach bekundet hat, daß er die Grade menschlicher Gefühle wohl auseinander zu halten versteht, seine Wiener Komödie in vier Akten (Première am Lessingtheater 10. September) gerade „Neigung" genannt hat. Ein Mädchen aus schiffbrüchiger Familie heiratet einen armen Lehrer.

Sie hat ihn immer lieb gehabt; aber ehe der Vater, ein blöder Schwadroneur, in die ihm anvertraute Kasse gegriffen und sich dann selbst umgebracht hat, ehe der dünkelhafte Bruder und die leichtsinnige Schwester, zwei wurmstichige, haltlose Großstadtfrüchtchen, ihrer Wege gegangen sind, hat die Mutter die Neigung im Herzen der einzig wohlgeratenen Tochter niederzuhalten verstanden. Erst das Unglück giebt dem Mädchen Freiheit und Mut; sie folgt dem ausdauernden Freier und wird wohl so glücklich, als sie nach all den Enttäuschungen werden kann. Das Gute an dem Stück liegt in den novellistischen Details; die Handlung ist arm und dünn.

Von dem, was sonst noch der erste Premièrensturm an uns vorüberwirbelte, ist wenig zu sagen oder nichts. Christiernson hat ein Lustspiel geschrieben: „Dolly“, das im Berliner Theater gefiel. Es ist platt und alltäglich. Neben diesem Stück mit einer „guten“ Naivenrolle ist Hans L'Arronges fünfaktiges Schauspiel „Das alte Kind“ fast eine That zu nennen. L'Arronge, der Sohn, hat L'Arronge dem Vater mancherlei abgesehen. Aber er pendelt unsicher hin und her zwischen der derb zupackenden Kunst des Vaters, die er mit Recht für überlebt hält, und der feinen Stimmungskunst der Modernen, die er nicht erreicht. Es ist die Geschichte einer unglücklichen Künstlerehe, die uns nicht zu interessieren vermag. Zwei Menschen, die nicht zu einander passen, gehen auseinander. Sie findet im Ehrgeiz Ersatz, er in neuer, echter Liebe. Er verläßt eine herzlose Streberin, um ein liebes Gänschen zu heiraten. Das glückliche Paar des ersten Aktes trennt sich im fünften; aber dem Zuschauer ist es längst gleichgiltig geworden, ob diese unlogischen, roh geschnitzten Figuren auseinanderlaufen oder zusammenbleiben.

Zum Schlusse seien noch zwei Novitäten der Vollständigkeit halber erwähnt: „Kiwito“ von Ferdinand Bonn und „Caub“ von Walther Bloem. Im ersten schrieb sich ein gewandter Schauspieler eine Rolle, die denn auch im „Neuen Theater“ in der Darstellung des Verfassers ihre Wirkung that. Im zweiten kommt uns ein rheinischer Rechtsanwalt im Wildenbruchstil patriotisch. Das Schauspielhauspublikum hörte ihn höflich, doch ohne innere Anteilnahme an. Der deutsch radebrechende Japaner des einen und der polternde Blücher des andern haben beide mit der Litteratur nicht viel zu thun. Sie liefern dem Publikum im Rahmen eines Theaterabends die üblichen glücklichen Paare, hier beim Knattern der Flintenschüsse, dort beim Knallen der Sektpfropfen. Voilà tout.

Und die „glücklichen Paare“ sind der Tribut, den die Autoren dem Geschmack des Publikums entrichten. Die braven Leute im Parkett wollen darüber beruhigt sein, daß die Puppen dort auf der Bühne nicht aussterben.





J. Ch. Brandes und seine Schule.

Brave und gewissenhafte Premièrentiger, nicht anders wie zur Wahrung der öffentlichen Interessen und des guten Geschmackes bestellte Kritiker, pflegen sich aus irgend einer Zeitung das Repertoire-Schema der Woche vorsichtig auszuschneiden, und damit sie ja nichts Wichtiges übersehen und vergessen, die Premièren an den verschiedenen Theatern rot oder blau mit emsigem Stift zu umkränzen.

Das ist ein zweckdienliches und verständiges Verfahren; und wenn ein Provinzler, in dessen liebem Heimatstädtchen soeben „Charleys Tante“ als neueste Novität vorbereitet wird, solchen bunt bemalten litterarischen Speisezettel betrachtet, dann kann's dem Staunenden „ganz anders werden“ vor Ehrfurcht vor all den Pflichten, die den gewissenhaften Berliner bald dahin, bald dorthin rufen; bald in das üppig ausgestattete Schmuckkästchen am Schiffbauerdamm, wo unter Frau Nuscha Butzes glücklicher Pflege abendfüllende Harmlosigkeiten für höhere Töchter und noch kleinere Kinder emporblühen, bald in den engen, im Grunde genommen ganz abscheulichen Schauspielkasten in der Schumannstraße, wo unter des kleinen, klugen Direktors Brahm vorsichtiger Leitung am besten

Komödie gespielt wird in Berlin, oder sagen wir ruhig: in ganz Deutschland, wenn schon die Hand des Leiters in diesen letzten Monaten nicht mehr so sicher und glücklich das Starke, Lebensfähige herausgriff, wie in früheren Jahren.

Von der ganzen imponierenden Zahl der Premièren der letzten Wochen, die sich der gewissenhafte Premièrenbesucher rot angestrichen hat, streicht sich leider die Litteraturgeschichte gewiß keine einzige rot an. Ein paar davon mögen eine Weile ihr harmloses Publikum harmlos unterhalten, aber über die nahe Jahrhundertgrenze wird kaum eines der neugespielten Stücke springen.

Das wollen vielleicht die braven Bürger und Bürgerinnen nicht glauben, die sich nach des Tages Last und Mühe im Neuen Theater an dem „Unbeschriebenen Blatt" ergötzten, oder im ehrwürdigen Schauspielhaus den freundlich schillernden Dialog des neuesten Paul Lindau über sich hinplätschern ließen. Aber es ist doch so. Allen diesen Stücken fehlt das starke Rückgrat, der feste Knochenbau, die gesunde Struktur. Keines von ihnen ist so furchtbar durchgefallen, so mitleidslos ausgelacht worden, wie etwa im Vorjahre der Halbesche „Eroberer". Sie haben alle einem kleinen Bruchteil des Publikums ein bescheidenes Vergnügen bereitet. Aber sie gehören auch alle zu jenen Stücken, aus denen kein einziger das Gefühl eines starken, nachdenklich stimmenden Ereignisses im Herzen mit nach Hause nimmt.

Gerade eh' ich mich zum Schreiben niedersetzte, hatte ich ziemlich übereinstimmend in den Berliner Tagesblättern die folgende kleine Notiz gelesen:

„Ein Gedenktag. Heute ist der 100jährige Todestag des dramatischen Dichters Johann

Christian Brandes, der nach langen Irrfahrten hier in Berlin seine Ruhestätte gefunden hat. Seine einst vielgespielten Lust- und Schauspiele haben ihm einen ehrenvollen Namen in der Litteratur erworben; sein Grab ist leider längst vergessen."

Ach ja — „ehrenvoller Name" — „viel gespielte Lust- und Schauspiele" ... Es ist etwas Schönes um den Ruhm und um einen ehrenvollen Namen, den zeilenhungrige Reporter von einem alten Kalender abbuchstabieren.

Hand aufs Herz: Wer kennt heute noch Johann Christian Brandes? Wem ist sein „ehrenvoller Name" geläufig? Wer erinnert sich, eines seiner vielgespielten Lustspiele gesehen, genossen, belacht, beklatscht zu haben?

Tiefes Schweigen.

Im großen Publikum kennt ihn heute kein Mensch mehr. Und doch hat der nach liederlich durchtollter Jugend brave und fleißige Mann, der gerade vor hundert Jahren in kümmerlichen Verhältnissen in Berlin sein an Wanderungen und Wandlungen so reiches Leben beschloß, acht dicke Bände dramatischer Arbeiten den — Bibliotheken geliefert, und manchmal bläst vielleicht ein Student, der eine Seminararbeit seufzend zusammenschmökert, den Staub von den sporfleckigen Büchern. Und doch war dieser Ruhelose, der bald Schauspieler, Abschreiber, Schweinehüter, Lakai, dann wieder Direktor des Dresdener und des Hamburger Theaters war, einer von den verzogenen Lieblingen unserer genügsamen Urgroßväter. Der „Geadelte Kaufmann" und die „Miß Fanny" haben einst nicht schwächeren Beifall gefunden, als in diesem Monat die Werke seiner nachgeborenen Kollegen Lindau und Prasch.

Brandes ist sogar unter den „Neuerern“ marschiert; er hat die Komödie mit dem schlichten, einfachen Dialog, wie sie Lessing verlangte, in seinem Sinne aufgefaßt, er hat im bewußten Kampf gegen die zopfigen Traditionen Gottschedscher gespreizter Unnatur das zu schreiben versucht, was wir heute gern „Konversationsstück“ nennen. Und seine dankbare Zeit hat dafür den vielgewandten, unstäten Mann, den Skribenten ohne Ernst und ohne Tiefe mit dem einzigen zielbewußten Reformator des italienischen Lustspiels, dem Venetianer Carlo Goldoni verglichen, der mit seiner nimmermüden Feder die extemporierte Comedia dell’ arte aus dem Felde schlug, und für den Bühne und Leben, noch als er die Töchter Ludwigs XV. in die Schönheiten seiner Muttersprache einweihte, so sehr ineinander aufgingen, daß er auf seine Memoiren die Begründung drucken ließ: „Pour servir à l’histoire de sa vie et à celle du théâtre.“

Was in hundert Jahren noch da sein wird von dem, was man heute begeistert spielt und singt — wer ist so kühn, das prophezeien zu wollen?

Unsere Dichter, besonders die patriotischen, die sich mit betrübender Vorliebe dem unnützlichen Prophetismus ergeben, pflegen vorsichtigerweise die Figuren, die sie zu Vermittlern ihrer schönen Träume machen, nur Dinge prophezeien zu lassen, die längst unbestritten in allen Weltgeschichten stehen und jedem Diner-Redner Gemeinplätze liefern. Auf die bange Frage: was wohl aus dem geistigen Leben unserer Tage sich wird hinüberretten dürfen in die lichte Gedankenwelt unserer Urenkel, kann uns keiner Antwort geben.

Leichter ist schon die Frage zu beantworten, was ganz bestimmt nicht das Gedächtnis kommender Gene-

rationen belasten wird. Und auf die lange Liste dieser Werke, die mit dem Tage kommen und gehen, wird man beruhigt alles das setzen dürfen, was der letzte Monat an unfruchtbaren Neuheiten der deutschen Metropole zu bieten hatte. Und vielleicht sind die Verfasser aller dieser Novitäten dem Besucher des idealen Zukunftsparketts das, was unserem Zeitungsleser und Premièrentiger heute die Werke des dramatischen Dichters Johann Christian Brandes sind, dem die stets pietätvollen Reporter, mit der Krokodilsthräne im Späherauge, so gerne, wie sie behaupten, einen Kranz an das bescheidene Grab legen möchten. Wenn sie nur wüßten, wo sich der Vergessene in einem stillen Winkel der Riesenstadt ausruht von all dem längst verrauschten Beifallslärm seiner dankbaren Zeitgenossen . . .

Paul Lindau, auch ein Vielgereister, Vielverwöhnter unserer Zeit, ist nach zehnjähriger freiwilliger Verbannung nach Berlin zurückgekehrt. Kurz nach seiner Ankunft schon sprach man davon, daß er als Direktor das „Berliner Theater“ übernehmen werde, dessen derzeitiger Leiter, Intendant Prasch, sich mit der Gesellschaft, der das Theater gehört, über dies und das und allerlei, besonders aber über finanzielle Dinge, nicht zu einigen vermöge. Das Gerücht wurde energisch dementiert; und wie eine Unterstützung dieses Dementis sah es aus, daß am Hoftheater ein neues Lustspiel Paul Lindaus, „Der Herr im Hause“, vorbereitet wurde. Einige Wochen später war Lindau thatsächlich Herr im Hause in der Charlottenstraße, und das angekündigte Lustspiel hatte im Kgl. Schauspielhause die guten Freunde seines Verfassers ergötzt. Sie thaten wenigstens so.

Aber keiner hat sich wohl im Herzen verhehlt, daß der vielgenannte Mann, der dort vor der Rampe lächelnd

ein paar tadellose Verbeugungen machte, älter geworden ist, viel älter. Ernster, braver und friedlicher ist er geworden, wie das die bösen Jahre so mit sich bringen; aber er ist auch ein bißchen — langweilig geworden; er wiederholt sich und verschwatzt alles, was so etwas wie Handlung geben könnte. Mit kluger Sparsamkeit sind Pointen und Scherze über die dünne Handlung gestreut. Manchmal sieht es fast so aus, als habe der Verfasser an die mancherlei Versuche der Hungerkünstler gedacht, die ihren Ruhm darein setzen, mit möglichst geringen Dosen von wenig nahrhaften Speisen möglichst lange Zeit auszuhalten und durch Vermeidung jeglicher Kräfte erfordernden Bewegung das mattflackernde Lebensflämmchen in Brand zu erhalten. Fast ängstlich vermeidet er alles, was nach Handlung oder Spannung aussehen könnte. Ein paar Menschen gehen redend, sich zankend und wieder versöhnend vier Akte lang umeinander herum; und ist dann diese Flüsterkomödie zu Ende, dann kommt's den Heimschreitenden zum Bewußtsein, daß hier ein heikles, ein sehr heikles Thema für das Hoftheater und die lieben jungen Mädchen bearbeitet worden ist.

War's ein Zufall, war's eine liebenswürdige Aufmerksamkeit der Intendanz, ich weiß es nicht: Thatsache ist, daß der „Herr im Hause“ gerade auf den Tag 25 Jahre nach jenem Lustspiel „Ein Erfolg“ gegeben wurde, das in demselben Hause damals bei seiner Première einen argen Skandal hervorgerufen hatte. Lang, lang ist's her! Aeltere Leute vom Bau — und das war eigentlich das amüsanteste des seltsamen Jubiläumsabends — wußten in den Pausen noch gruselige, haarsträubende Dinge zu erzählen, wie es damals zugegangen. Lindau hatte, keck und skrupellos zugreifend, kitzliche Dinge und markante

Typen auf die vornehme Hoftheaterbühne zu bringen gewagt; Verhältnisse und Personen, deren Vorbilder jeder mit Fingern deuten konnte. Nun tobte die Entrüstung. Das Stück fiel geräuschvoll durch. Der Intendant, Herr von Hülsen, bekam von empörten Studenten eine wüste Katzenmusik gebracht. Und die Folge all der Aufregungen? Jeder wollte das Stück gesehen haben, und aus dem wüsten Durchfall wurde bald ein großer Erfolg. Die Zeitungen mußten das anerkennen, und die Kassenberichte redeten ihre stumme Sprache. Lang, lang ist's her ...

In goldener Harmlosigkeit ist der Dichter nach 25 Jahren an den Schauplatz seiner dramatischen Ungezogenheiten zurückgekehrt. Eine ganz rührend einfache Geschichte weiß er uns zu erzählen und nicht ein einzigesmal läßt er sich's in den Sinn kommen, die pikante Seite der Sache auszunutzen. In den strengsten Pensionaten, wo man kaum zu erwähnen wagt, daß die Menschheit sich in zwei Geschlechter gespalten hat, kann das Stück gespielt werden; so harmlos ist es. Ja, ja, Paul Lindau ist ein großer Schalk.

Es giebt irgendwo, so fabelt er, einen sehr tüchtigen Baumeister, der ein sorgsamer Gatte einer sehr hübschen Frau, ein vorzüglicher Freund seines Sozius und im Nebenamt ein Riesentrottel ist. Er merkt gar nicht, wie der gute Freund, der im oberen Stock des gemeinsam erbauten Hauses wohnt, in seinem naiven Egoismus die ganze Wirtschaft tyrannisiert. Dieser Freund ist der eigentliche Herr im Hause. Er bestimmt alles: Theestunde, Verkehr, Hausordnung, Vergnügen. Ja sogar in den Toilettenfragen der Hausfrau ist er gewohnt, das entscheidende Wort zu sprechen. Der sogenannte Hausherr gehorcht ihm, und sein Einfluß auf Thun und Lassen der

Hausfrau kennt keine Grenzen. Aber so hübsch und liebenswürdig die junge Frau ist, unlautere Absichten verbindet der „Dritte“ im Bunde keineswegs mit seiner gestrengen Gewaltherrschaft. Denn erstens: Das Stück spielt im Hoftheater, wo man von solchen Absichten überhaupt nichts weiß und keine Ahnung hat, daß manchmal aus dem Herzen kommen arge Gedanken ... Zweitens ist Paul Lindau vorsichtig geworden. Er tritt leise auf und seine Späßchen sind brav und bieder. Nicht zum Widerspruch will er reizen; kein keckes Husarenstückchen soll sein neuster Erfolg sein; er wendet sich an die wohltemperierten Herzen aller „Gutgesinnten“, nicht zum mindesten an die minniglichen Jungfrauen im zarten Alter. So wird also der äußerst heikle Stoff, aus dem so ein bitterböser Franzose tolles Kapital von zweideutiger Lustigkeit geschlagen hätte, ganz sanft und fromm behandelt. „Dem Reinen ist alles rein“, sagt ein schönes Wort, das sich gewiß nie hat träumen lassen, daß es auf ein Lustspiel Paul Lindaus gemünzt werden könnte. Der Tugendrichter erscheint zum Ueberfluß unter den nichts Böses Denkenden in Gestalt einer alten Tante. Sie redet dem Egoisten, der hier unberechtigterweise den Herrn im Hause spielt, tapfer ins Gewissen, der Reuige beschließt, das fremde Nest, in dem er sich breit gemacht, zu verlassen. Aber er geht nicht allein. Er nimmt die Nichte der weisen Tante mit und gründet mit ihr einen deutschen Herd, an dem — nach Geschautem zu schließen — erschrecklich viel Thee getrunken, geredet und im Salonstil philosophiert wird.

Der Lindausche Dialog ist nirgends schleppend; dazu ist der Verfasser ein zu guter — Feuilletonist. Es sind auch ein paar hübsche Pointen darin, ich möchte sagen: leise angeschlagene Pointen. Ueberhaupt das ganze Stück

hat etwas Leises, Ruhiges, Selbstzufriedenes; es ist darin, was Heine so hübsch wie boshaft „zahlungsfähige Moral" nennt; ein bißchen echte, ein bißchen geheuchelte Vornehmheit, wie man sie nicht ohne Vergnügen an manchen alten Damen betrachtet, von denen man doch vermuten darf oder gar weiß, daß sie mal sehr, sehr ausgelassene Mädels gewesen sind. Aber — lang, lang ist's her.

Einen Erfolg bei seinem Premièrenpublikum hat auch der scheidende Herr des „Berliner Theaters", Aloys Prasch, davongetragen, einen lauten, lärmenden Erfolg, der doch den Todeskeim schon in sich trug. Denn das Lustspiel in vier Akten, „Staatsgeheimnisse", das der als Regisseur fremder Werke so klug und geschmackvoll wirkende Bühnenleiter zusammen mit dem durch sein „Recht auf sich selbst" rasch bekannt gewordenen Fürsten Wrede grell und ziemlich roh zusammengefügt hat, ist, bei Licht besehen, nichts als eine einzige Rolle, und die Rolle ist nicht gut.

Vom Standpunkt des Darstellers sieht sich eine Rolle oft sehr verlockend an, die Gelegenheit giebt, den ganzen Abend die Scene zu beherrschen, in einem Gewühl von Schemen das Hauptinteresse auf sich zu lenken, die Leitgedanken auszusprechen und die Akte effektvoll zu schließen. Vom Schauspielerstandpunkt bergen gerade die schlechtesten Stücke die besten „Rollen". Wir sehen heute noch schaudernd Virtuosen in Schmökern gastieren, denen wirklich die Ruhe in den Theaterarchiven redlich zu gönnen wäre. Nun hat die gewandte Frau Prasch-Grevenberg, die sich noch im berühmten Meininger Zusammenspiel heranbilden durfte, und um deren Kunst allmählich der Spielplan des Berliner Theaters sich gruppierte, seit der effektvollen,

aber im Grunde poesielosen „Renaissance“ ihr starkes Talent für Hosenrollen entdeckt.

Ich gestehe von vornherein, daß ich gegen die Hosenrollen überhaupt — die klassischen nicht ausgenommen — eine unausrottbare, tiefe Antipathie habe. Eine Antipathie, die übrigens von der Vernunft nicht gescholten wird. Ich hasse alles Geschlechtlose und alles, was sein Geschlecht verleugnet. So lang ein Mann nicht — Mutter werden kann, finde ich es geschmacklos und albern, aber weder pikant noch unterhaltend, wenn Frauen sich als Männer gerieren. Die päpstliche Soprankapelle ist mir genau so unsympathisch, wie mir nur eine Frau mit einem Vollbart sein kann, die Cigarren raucht, Stulpenstiefel trägt und im Herrensattel reitet. Eine Berechtigung gestehe ich der Hosenrolle nur zu in der Operette oder in der Parodie. Aber für jedes andere Genre der Kunst gilt mir das: Schuster, bleib bei deinem Leisten, und: Darsteller, bleib gefälligst bei deinem Geschlecht!

Es ist in der Geschichte mal irgendwo vorgekommen, daß ein Mann so weibisch aussah, daß er im Dienste der Politik lange Zeit ein Weib zu sein simulieren konnte. Schön, das mag sein. Aber nicht alles, was einmal passiert ist, eignet sich zum Drama. Die Historie in Ehren, aber wo liegt im Widernatürlichen der Witz zum Lustspiel? Es giebt auch wunderliche Menschen — sie zeigen sich auf Messen — die ohne Arme geboren sind und mit den Füßen schreiben, malen, nähen und Karten spielen. Das sind bedauernswerte, arme Teufel; und das Entree, das die dumme Neugier den koketten Krüppeln zahlt, ist ihnen gewiß zu gönnen. Aber wer ist auf den Einfall gekommen, aus diesen unnatürlichen Erscheinungen, die den Anthropologen und Medizinern

gewiß zu denken geben können, Helden der Tragödie zu machen?

Wer aber in Aussehen und Gebaren sein Geschlecht, in dem schließlich alle Charakteristika des Individuums wurzeln sollen, verleugnen kann und mag, der erscheint mir zum Helden eines Bühnenwerkes ebenso gut und ebenso schlecht zu taugen, wie diese auf Jahrmärkten sich produzierenden, flitterverbrämten Mißgeburten, die den Suppenlöffel in die Zehen des rechten Fußes nehmen und sich zum Gaudium der Bauern mit dem linken Fuß den geölten Kopf kratzen.

Indem die beiden Autoren der „Staatsgeheimnisse" ein Lustspiel um eine Hosenrolle herum bauten, haben sie sich für meinen Geschmack schon des vornehmen Rechtes begeben, von ernsten Leuten ernst genommen zu werden.

Die Fabel, die sie, Historisches und Anekdotisches mischend, ausspinnen, ist rührend einfach: Der Chevalier d'Eon, ein junger, wunderhübscher, furchtbar tapferer Kavalier — der gute Cyrano von Bergerac stand lächelnd Gevatter an der Wiege seiner unglaublichen Heldenthaten — wird vom König Ludwig von Paris nach England gesandt. Bei seinem Abschiedsbesuch bei der allmächtigen Marquise von Pompadour, die ihre nichts weniger als legitime, aber sehr ersprießliche Stellung am Hofe gefährdet glaubt, entdeckt sich ihm diese liebenswürdige Dame, allerdings ohne daß ein vernünftiger Mensch so etwas wie einen Grund zu diesem plötzlichen Zutrauen finden könnte. Einen ihr unbekannten, geheimen Gesandten des Königs soll der tapfere, kleine Marquis für sie schlau und furchtlos dort auskundschaften. Kaum hat sich der Marquis mit vielsagendem Lächeln und mit sehr durchsichtigen Reden von ihr verabschiedet, so erfährt die ahnungslose Mar-

quise, daß ihr Vertrauensmann selbst der geheimnisvolle Mann des Königs ist. Niedergeschmettert von der Wucht dieser peinlichen Entdeckung dingt sie rasch einen eigens zu diesem Endzwecke begnadigten Staatsverbrecher, der den treulosen Marquis in London suchen und meucheln soll. Aber die Marquise hat nun einmal Pech mit ihren Vertrauensmännern. Der saubere Bursche, auf den diesmal ihre Wahl gefallen ist, hat sich dem Trunk ergeben und ist nebenbei ein stark vertrottelter Schürzenjäger. Er sucht in London den Chevalier, findet aber in dessen Wohnung nur eine reizende junge Dame, in die er sich schleunigst verliebt, und die er in seinem Hause Wohnung zu nehmen bestimmt. Dieses entzückende Geschöpfchen ist jedoch in Wahrheit nicht die verlassene Geliebte des Marquis d'Eon, wie sie vorgiebt und wie der Trottel mit den verglasten Augen glaubt, sondern sie ist — der Marquis selbst, der wieder mal von seiner bartlosen Schönheit verschmitzten Gebrauch macht und dem düpierten Mordbuben den weinschweren Kopf verdreht. Am Ende giebt er ihm eine unerwartete Lektion in der Fechtkunst und sticht ihn mit eleganter Finte in die rote Nase. Es ist ein blutiges Lustspiel. Zuletzt giebt sich der Marquis zu erkennen und verzeiht dem tölpelhaften Bravo der Marquise von Pompadour seine Schlechtigkeit, wie er ihm seine Dummheit und Blindheit verziehen.

Nun bitte ich, sich vorzustellen: Der Held wird von einer Dame gespielt. Dann giebt sich derselbe Held wieder für eine Dame aus. Also: ein Mann, der eigentlich eine Frau ist, soll uns in einer Verkleidung als Frau wieder komisch erscheinen. Man weiß schließlich selbst nicht mehr, was die Darstellerin in Wahrheit darstellen soll, da sich unser Auge in beständigen Widerspruch setzt mit

dem, was unserem gutmütigen Ohr zugemutet wird. Wenn man die Darstellerin klein, breithüftig, mit durchgedrückten Knien — kurz, trotz der verstellten Stimme und dem weitspurigen Gang sofort als Weib, als wohlproportioniertes, sehr weibliches Weib erkennbar — über die Bühne gehen sah, dann verdarb einem der Aerger über diesen öden Mummenschanz die ganze Lust an einzelnen feineren Ansätzen zum Zeitbild, an einigen glanzvoll von dem sicheren Geschmack des Intendanten Prasch arrangierten Scenen, die uns einen Empfang bei der Pompadour mit all der Echtheit, die Kenner des Hofes von Versailles verlangen können, vorführten.

Das Lustspiel ist in reimlosen Versen geschrieben. Auch von einer Komödie, die sich in solchem Gewande giebt, sollte der Satz gelten: „Noblesse oblige“. Sie sollte durch hübsch geschliffene Aperçus ihr Recht darthun, in Versen zu reden. Darauf verzichtet das Stück leider, und so ermüden die Verse mehr, als daß sie den Genuß erhöhen.

* * *

Ernst von Wolzogen erschien mit zwei Stücken auf dem Plan. Von dem einen ist nicht zu reden. Es wird im „Neuen Theater“ noch lange mit Erfolg gespielt, heißt „Ein unbeschriebenes Blatt“ und wäre zum Ruhme des Verfassers besser geblieben, was sein Titel besagt. Es will ein Lustspiel sein, aber weder die Personen noch die Vorgänge tragen jenen echten Humor in sich, den man von dem Manne erwarten durfte, der die liebe, herzenswarme Geschichte von der „Gloria-Hose“ erzählt und das „Lumpengesindel“ in seinem fidelen Haushalt belauscht hat. Aeltere Lustspielmotive werden im Anfang aufgenommen; aber bald ist das Stück nur noch

eine Posse, die von der unausstehlichen Klaque des „Neuen Theaters“ wütend beklascht wurde und jeden Verehrer Wolzogens traurig stimmte. Es ist wahr, es gab und giebt verschrobene Professoren von großer Gelehrsamkeit und naivster Weltunkenntnis; alte und auch junge. Daß sie aber eine Gans heiraten und nach kurzen Mißverständnissen mit ihr „glücklich“ werden, obschon sie eigentlich die — Mutter hätten heiraten sollen, und von dieser Wahrheit in stillen Stunden selbst Notiz genommen haben, das ist ausgeschlossen. Diese Ehe ist ein Verbrechen wider die Natur; es kommt uns zu sehr zum Bewußtsein, daß sie ein Verbrechen ist.

Wolzogens anderes Stück, das auf der vornehmen Bühne des „Deutschen Theaters“ erschien, wurde von dem weit kritischeren Publikum abgelehnt. Und doch steckt mehr redlicher Wille und auch mehr der alte Wolzogen in der Komödie als in dem Lustspiel. Hans Olden hat sich mit Wolzogen verbündet, um „Ein Gastspiel“ zu schreiben, und Direktor Brahm, bestochen von der Rolle für Georg Engels darin, der beschäftigt werden soll, hat es aufgeführt. Hans Olden hat früher der Bühne angehört; Wolzogen hat immer eine tiefe Neigung für sie gehabt. Er hat das große und schöne Verdienst, in München nach dem Berliner Muster seinerzeit eine freie Bühne errichtet und mit Umsicht, Geschmack und Mut geleitet zu haben. Das Münchener Schauspielhaus steht heute auf dem Boden, den Wolzogen mit edlem und interesselosem Enthusiasmus für die reine und gute Sache geebnet hat. Das darf ihm nicht vergessen werden, auch wenn längst kein Mensch mehr von der „Gastspiel“-Komödie redet.

Ein heruntergekommener Komödiant steht im Mittelpunkt der Handlung: Otto Dankelmann. Der einst in

seinem Vaterland und über dem Ocean Gefeierte wird allmählich alt. Alle merken das, nur er selbst nicht. Er will nicht merken, daß er Gedächtnis und Kraft verliert und mit beiden auch die Gunst des Publikums. So kommt er auf einer nicht mehr sehr ruhmvollen Gastspieltournée nach Rudolstadt. Vor zwanzig Jahren hat er hier sein Weib und sein Töchterchen zurückgelassen, um dem Ruhme und den Freuden des Lebens nachzujagen. Und gerade hier in Rudolstadt bricht das längst drohende Unglück über ihn herein. In einer Vorstellung Richards III. verläßt ihn das Gedächtnis, er taumelt, ein für immer besiegter Bühnenkönig, von der Scene und fühlt mit einem Mal in erschreckender Deutlichkeit, daß er niemals wieder zur einstigen Größe emporsteigen möge. Als eine letzte Zuflucht öffnet sich ihm das kleine behagliche Bürgerhaus, in dem die verlassene Frau tüchtig und arbeitsfreudig sein Kind zu einem lieben Mädchen erzogen hat. Einen Augenblick schwankt er und will resigniert in den stillen Hafen einlaufen. Aber der ruhelose Zigeuner ist zu stark in ihm. Mit dem falschen Pathos, das sein Leben beherrscht hat, nimmt er Abschied von den kaum wiedergefundenen Seinen und geht, auf armseligen Sommerbühnchen vom verblaßten Glanze seines alten Ruhms zu zehren.

Es hat den Autoren wohl vorgeschwebt, eine Charakterkomödie im Stil des „Kollege Crampton“, vielleicht gar ein Seitenstück zu Hauptmanns Komödie vom verkommenen Genie zu schaffen. Aber, von hübschen Einzelzügen abgesehen, sind sie im Aeußerlichen, Spielerischen stecken geblieben. Den ersten Akt könnte der gute, alte Roderich Benedix ebensogut geschrieben haben, und die Scenen, die in ihrer Mischung von Humor und Tragik am modernsten gedacht sind, geben schließlich nur Rollen, anstatt der

Charaktere. Kleine, nicht immer fein in alten Bühnenanekdoten versteckte Spitzen gegen bekannte Künstler vermochten die Sympathie des Publikums für das Stück kaum zu erhöhen.

Das waren die Novitäten der letzten Wochen. Alle hatten beim Publikum ihren Erfolg. Bis auf das „Gastspiel“, das freilich vor jedem anderen Publikum Berlins auch einen Erfolg errungen hätte. Nur im „Deutschen Theater“ verlangt man auch im Scherz mehr Wahrheit. Hier hilft es nichts, daß die Autoren modern „thun“; sie müssen zeigen, daß sie gelernt haben, Menschen zu formen, deren Sünden und Tugenden, deren Freuden und Leiden in der realen Welt leben, für die allein die moderne Bühne der Spiegel sein will.

Also Erfolge, nichts als Erfolge! Und doch — ich muß wehmütig des „dramatischen Dichters Johann Christian Brandes“ gedenken, der nach langen Irrfahrten hier in Berlin seine Ruhestätte gefunden hat. „Seine einst viel gespielten Lust- und Schauspiele haben ihm einen ehrenvollen Namen in der Litteratur erworben . . .“ So singen und sagen die emsigen Reporter, die sich gern an Gedenktagen, die ihr Kalender verrät, die Toten nocheinmal ins Haus schlachten.

Die Leute aber, die Lindau, Prasch, Wolzogen und Olden den dankbaren Beifall klatschten, wissen nichts von Johann Christian Brandes, dem Liebling ihrer Großväter . . .





Schlaraffenland.

Dezember — das ist der Monat, in dem die Kinder ein Wort mitzusprechen haben beim Repertoire-Entwurf. Im Grund ist's ja vielleicht schnöde Rücksicht auf die böse Kasse, was die Bühnen in diesem Monat zwingt, plötzlich so zahm und „kinderlieb" zu werden und mitten zwischen die tollen Schwänke und grauen Wirklichkeitsgemälde, zwischen die dramatisierten Anekdoten aus großer Zeit und die verärgerten Zeitsatyren die goldene Harmlosigkeit hineinzustellen, rührend einfache und auch manchmal zum Heulen dumme Geschichten einzustreuen von artigen Kindern, von alten Hexen und häßlichen Zwergen, von guten Feen mit güldenen Kronen und Zauberern mit langen weißen Bärten, von ungeschlachten Riesen und zierlichen Prinzeßchen . . .

Aber wir sind in den Wochen, da schon näher und näher der süße Duft der Weihnachtstanne weht mit all seinem Erinnerungsweh und seinen schmeichelnden Kindheitsträumen, so gern geneigt, selbst ein bißchen harmloser, kindlicher in die weißverschneite Welt zu sehen, das Schwere nicht so schwer zu nehmen und das Fröhliche williger zu finden.

Die Stimmung dieser nahenden herrlichen Zeit kam dem neusten Märchenschwank zu gute, den Ludwig Fulda

im Kgl. Schauspielhaus aufführen ließ. „Schlaraffenland!" Seltsam, daß bis heute die dramatische Dichtung an dem lockenden Stoff vorübergegangen. Oder ist es vielleicht bei näherer Betrachtung doch nicht gar so seltsam, daß sich eine Dichtung, deren erstes Prinzip und Erfordernis Handlung ist, nicht dazu entschließen konnte, in ein Land einzukehren, in dem just nur der zu Ehren und Ansehen kommt, der nicht handelt, der faul und träge nur die Hand ausstreckt, sich die Früchte von den überhängenden Aesten zu brechen, sich den Becher mit Rotwein zu füllen aus dem nie versiegenden Quell? Bald fünfhundert Jahre zurück kann der Schlaraffe seinen wohlbeglaubigten Stammbaum verfolgen. Aber eine große Rolle hat er nie gespielt, so oft er auch genannt wird.

Jede Art von Narr, vom König Lear bis zum Kollegen Crampton, vom Don Quixote bis zu den Bewohnern der Pension Schöller hat einmal Gnade vor dem Auge eines Dramatikers gefunden; der Schlaraffe allein hat sich mit einem bescheidenen Plätzchen im komischen Epos und in der Satire begnügen müssen. Er, der verwöhnteste von allen Narren, ist von der Dichtung am wenigsten verwöhnt worden.

Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts Sebastian Brant, der biedere Stadtsyndikus von Straßburg, die Narren alle in sein vielgepriesenes „Narrenschiff" lud, wie er sie eben am Ober- und Niederrhein unter den lustigen Karnevalsfiguren gefunden hatte, da war unter den einhundertunddreizehn Narren, auf welch stattliche Anzahl das Häuflein angeschwollen war, auch der feiste, faule Schlaraffe, der dickwanstige Kerl, dem das Wort Arbeit schon Uebelkeiten und Nervenkrisen verursacht und der das Leben zerlegt in Essen, Trinken, Schlafen und Küssen.

Und nun ist er eine Zeitlang nicht mehr aus der Litteratur und dem Reich des Volkswitzes verschwunden. Der Franziskaner Thomas Murner, der erbitterte Gegner Luthers, hat seinen derben Witz an ihm geübt und ließ ihn unter seinen Schelmen und Gauchen marschieren. Ein Volksprediger wie Geiler von Kaisersberg hat von der Kanzel des Straßburger Münsters herab — unter der er heute sein Ehrengrab hat — die faulen Schlemmer unter seiner Gemeinde mit treffsicherem Witz den arbeitscheuen Schlaraffen verglichen.

Aber in der Form, die auf die Nachwelt kommen sollte und ihr ein für allemal das deutliche Bild der faulen Narrensippe gab, hat sie doch erst Hans Sachs gezeichnet, der in seiner breiten, behaglichen Weise die nüchternen, trockenen Verse des Elsässers ausspinnt zu einem ergötzlichen Bildchen von Land und Leuten:

„Eine Gegend heißt Schlauraffenland,
Den faulen Leuten wohlbekannt,
Das liegt drey Meyl hinter Weyhnachten,
Und welcher darein wolle trachten,
Der muß sich grosser Ding vermessen
Und durch ein Berg mit Hirschbrey essen,
Der ist wohl dreyer Meylen dick,
Alsdann ist er im Augenblick
In demselbing Schlauraffenland,
Da aller Reichthumb ist bekannd.
Da sind die Häuser deckt mit Fladen,
Lebkuchen die Haußthür und Laden,
Von Speckbuben Dillen und Wend,
Die dran von schweinen Braten send,
Umb jedes Hauß so ist ein Zaun
Geflochten mit Bratwürsten braun,
Von Malwasier so sind die Brunnen,
Kommen eim selbs ins Maul gerunnen.“

Fischart hat dann das lustige Bild in seine „Geschichtsklitterung“ übernommen, und die Nachwelt sieht heute noch das überaus herrliche Schlaraffenland, das heimlich wohl erstrebt ward von manchem, der es verspottete, mit den lachenden Augen von Hans Sachs und Fischart.

Auch Fulda sieht es nicht anders. Er hat den verwunderlichen Stoff genommen, wie er ihn fand, und was er sparsam von Eigenem, von sogen. Handlung hinzuthut, ist eben nur so viel, um den notdürftigen Rahmen zu einer ergötzlichen Schilderung des Paradieses der Faulheit zu liefern, wie sie der wackere Nürnberger Schuster einst vorgezeichnet hat . . .

* *
*

Ich hätte von dem „Schlaraffenland“ Ludwig Fuldas nicht zuerst und nicht ausführlich gesprochen, wenn mir sein Fabelland nicht zu denken gegeben hätte über das Land, dem heute unsere Dramatiker zusteuern. Mir scheint, ohne es selbst recht zu wissen, oder mindestens ohne es je Wort haben zu wollen, sind die Dramatiker, die sich uns in den letzten Wochen vorgestellt haben, alle auf dem Weg, „drey Meyl hinter Weyhnachten“ das Land zu suchen, wo

Von Malwasier sind die Brunnen,
Kommen eim selbst ins Maul gerunnen . . .

Das zu beweisen, sei nur zunächst ein ganz kurzer, summarischer Ueberblick gestattet über das, was wir gesehen haben in diesen Wochen, über das, was mit herzlichem oder lauem Beifall ist aufgenommen worden. Wollte ich über das nur schreiben, was davon ins neue Jahrhundert mitgeht, ich brauchte die Feder gar nicht einzutauchen.

* *
*

Ich gehe zunächst bei einer Würdigung dieses letzten Theatermonats rasch hinweg über zwei Jubiläen:

Man hat sich im „Berliner Theater" erinnert, daß Heinrich Heine nicht nur Lyriker war, sondern auch als Berliner Student zwei Dramen geschrieben hat. Die Litteraturgeschichte ist über diese beiden Dramen, die, unter Lord Byrons Einfluß entstanden, den geborenen Liederdichter häufig verraten, den Dramatiker überall verleugnen, rasch zur Tagesordnung übergegangen. „Almansor" ist vor mehr als 70 Jahren schon in Braunschweig gründlich durchgefallen; „Ratcliff" hat hier und dort eine verspätete Auferstehung gefeiert, ist frostig angehört und vergessen worden. Der Dichter selbst hat im Aerger mehrfach von seinen Stücken mit leidenschaftlicher Liebe, von seinen Liedern verächtlich gesprochen. Das beweist nur, daß er die Gefühle der guten Mutter geteilt hat: die schwächlichsten Kinder hat er am meisten geliebt.

Das „Berliner Theater" hat „Almansor" für drei Abende wieder auf den Spielplan gesetzt und damit Heine keinen Gefallen erwiesen. Die Figuren sind unwahr, das Zeitkolorit ist unecht, die Sprache ist schön — zu lesen, und die Handlung ist langweilig und opernhaft. Nachdem Almansor tot war, sang Frau Sucher mit ihrer schönen Stimme einige der schönsten Heineschen Lieder. Das war ein Genuß. Bevor Almansor über die Bühne tobte, sprach ein Schauspielerpaar die zarten Lieder aus der Harzreise mit verteilten Rollen. Das war kein Genuß. Meyer-Förster soll das in einem Festspiel so angeordnet haben. Von diesem Festspiel selbst aber hatte man abgesehen. Ich bin nie böse, wenn mir ein „Festspiel" geschenkt wird ... So ward aus erfreulicher Pietät und Geschmacklosigkeit das eine Jubiläum.

Das andere Jubiläum war der Gedenktag der zehnten Wiederkehr des Tages, an dem „Die Ehre“ Sudermanns jenen großen Erfolg hatte, wie er seit „Kabale und Liebe“ vielleicht nicht mehr dagewesen ist. Es ist um so interessanter, sich das zu vergegenwärtigen, als der große Erfolg beider Werke demselben Kontrast zu verdanken ist, der geschickten Gegenüberstellung von Vorderhaus und Hinterhaus. Dort durch einen Dichter, dessen jugendliches Feuer auch da mit sich fortriß, wo sein Pathos unwahr wurde; hier durch einen eminent begabten Theatraliker, der nicht mit dem revolutionären Eifer des Stürmers und Drängers seine Figuren und ihr Milieu abmalt, sondern als ironisch lächelnder Philosoph dabeisteht, wenn die Vorurteile zweier Kasten feindlich zusammenstoßen. Der leidenschaftliche Regimentsmedicus a. D. Friedrich Schiller zeichnet mit dem wundervoll sichern Stift, den ein großes Mitleid führt, die Familie des Musikus Miller und läßt das eigene Feuer sprühen aus Reden und Empfinden des aristokratischen Obersten. Der — damals noch — vom Leben unsanft umhergebeutelte Sudermann porträtiert die Hinterhaus-Bewohner des Berliner Kommerzienrats-Viertels seiner Zeit mit staunenswerter Treue und steht selbst als weitgereister Graf Trast mit verstehendem und verzeihendem Lächeln neben und über den Thorheiten seiner Familie Heinecke. Die Ironie des Modernen ist dabei gerechter als der Zorn des Stürmers und Drängers.

Sehr wahrscheinlich, daß man in hundert Jahren noch den großen Erfolg von „Kabale und Liebe“ sehr wohl versteht, den großen Erfolg der „Ehre“ aber nicht mehr, obschon die Ironie und der gemäßigte Realismus der „Ehre“ unsere dramatische Litteratur noch in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts beeinflussen werden.

Als damals der Stern Sudermanns aufging, hat man sich bald daran gewöhnt, dicht hinter ihm oder mit ihm zusammen Fulda zu nennen. Aber dem aus warmen, behaglichen Verhältnissen der reichen Mainstadt kommenden biegsamen und vorsichtigen Verfasser des „Verlorenen Paradieses“ und des „Talisman“ fehlte, was dem von Frost und Hunger, von Sorge und Not erzogenen Ostpreußen gegeben war: die starke Ironie, der bei aller weltklugen Miene des Verzeihens ein wenig Haß, ein wenig Verachtung tief im Herzen sitzt.

Fuldas Dichtung hat die „sozialen Ideen“ angezogen und getragen, wie moderne Leute den Frack anziehen und tragen, ohne rechte Freude an dem düsteren Kleidungsstück, ohne die Eitelkeit, darin eine besonders gute Figur zu machen, aber mit der Ueberzeugung, in anderer Toilette nicht vorwärts zu kommen im Salon. Und für den litterarischen Salon war das Kokettieren mit der sozialen Reform eine Zeitlang Vorschrift.

Heute wendet sich der Geschmack zwei neuen oder eigentlich zwei uralten Moden zu, die nur erst wieder neuentdeckt werden müssen; dem Mystischen und dem Romantischen. Die Mystik liegt Fulda nicht; er wird wohl immer die Hand von ihr lassen; aber die Romantik liegt seinem Empfinden und seinem Können näher. Die Romantik freut sich an wohlklingenden Versen und erlaubt einen schalkhaften Humor. Fulda hat Humor; jenen Humor, der zwischen dem leisen Lachen des gemütstiefen veralteten Jean Paul und dem kichernden Börsenwitz des von Kadelburg unterstützten Blumenthal eine angenehme Mitte hält; einen Humor nicht ganz ohne Wärme, nicht ganz ohne Spitzen, aber stets gezügelt von gutem Geschmack und einer Klugheit, die von Spekulation nicht frei ist. Sein Witz

ist immer wohlerzogen, auch wo eine kleine Ungezogenheit so nahe läge. Einen Schritt weiter und die Satire im „Talisman“ seiner Zeit wäre wirkungsvoller im Augenblick, aber für die Dauer gefährlicher gewesen. So wie er war, konnte der Talisman noch für den Schiller-Preis in Frage kommen. Einen Schritt weiter und die Satire vom Schlaraffenland wäre nicht mehr hoftheaterfähig gewesen. So aber, in Umsicht entworfen und mit Vorsicht gefeilt, blieb das Ganze ein harmloses Märchen, blieb ein unverfänglicher Traum des Lehrbuben Veit beim Bäckermeister Wagenseil in der guten Stadt Nürnberg zur Zeit des Hans Sachs und klang nirgends wie ein Spottlied des bitterbösen Ludwig Fulda, der am Ende unseres Jahrhunderts den faulen, querköpfigen Träumern seiner Zeit einmal im Spiegel die Thorheit und Nutzlosigkeit ihres Lebens vorhalten wollte. Ein paar naive Leutchen hatten so etwas Aehnliches wohl erwartet. Aber sie vergaßen, daß gerade Fulda nicht der Mann ist, sich selbst mutwillig den Erfolg in Frage zu stellen. Ein halber Erfolg beim zahmen Publikum des Schauspielhauses ist ihm lieber als eine volle Anerkennung — in zehn Jahren. Wer einmal den Weg kennt in das Land, das von all denen so heftig gescholten wird, die den Weg dahin nicht wissen, das herrliche Land, wo

Von Malwasier sind die Brunnen,
Kommen eim selbst ins Maul gerunnen,

der schlägt immer wieder den wohlbekannten Weg ein und lächelt über alle, die's ihm übel nehmen wollen.

So hatte „Schlaraffenland“ einen sehr freundlichen Erfolg im Hoftheater und zwischen den Riesenlebkuchen und mühlradgroßen Marzipantorten, die er in sein appetit-

liches Märchen gebacken, stand lächelnd der Dichter und verbeugte sich vor seinem Publikum, das er so gut kennt, wie die Dichter der Kindermärchen das ihre kennen, wenn sie das Knusperhäuschen auf die Bühne bauen ...

* * *

Aber mir kam vor, er war nicht der einzige, der zwischen Riesenlebkuchen und mühlradgroßen Marzipantorten in diesem Monat auf der Bühne stand. Ich habe ihrer mehr so stehen sehen ...

Max Dreyer hat im „Deutschen Theater“ ein vieraktiges Schauspiel „Der Probekandidat“ aufführen lassen. Man nennt es allgemein den „größten Erfolg der Saison“. Bei der Première soll das Publikum gerast haben vor Wonne. Ich konnte das Stück erst bei einer späteren Aufführung sehen; auch da war das vollbesetzte Haus noch entzückt von der mutigen That, die dieses Drama zu sein schien.

Nun, ich habe schon mehrfach und mit Vergnügen ausgesprochen, daß ich Max Dreyer für das liebenswürdigste Talent unter den heute Modernen halte, daß ich ein sonniges Gemüt, einen leuchtenden Humor und einen guten Instinkt für das Dramatisch-Wirksame in ihm stark und glücklich vereinigt glaube, daß ich ihn für einen feinen Beobachter und einen prächtig gesunden Kerl halte, dem kein Dekadenten-Jammer etwas anhaben kann.

Das alles halte ich auch heute noch aufrecht, aber — den Erfolg seines „Probekandidaten“ verstehe ich nicht. Oder ja doch, ich verstehe ihn; aber anders als die Leute, die den Beifall allein auf das Stück beziehen, auf seine Figuren, seine Handlung, seine leise Ironie und seine verschleierte Wehmut. An den Erfolg dieser Qualitäten glaub' ich nie und nimmer.

Ein paar Nebenfiguren sind gut in dem Stück; zugegeben. Die beiden Mädchengestalten darin sind schlecht und konventionell; die eine unbedeutend, unter Mittelmaß, die andere krampfhaft ibsenisch zurechtgemacht, unwahr oder doch unklar und überflüssig. Der Held selbst ein Biedermann durch und durch, nicht mehr und nicht weniger. Die Handlung dünn und durchtränkt von Fachsimpelei und Tendenz . . .

Vor ein paar Monaten hat ein eifriger Gegner der Vivisektion ein Theater in Berlin gemietet, hat das Haus mit geladenen Freunden der tierfreundlichen Bewegung gefüllt und ihnen dann meuchlings ein wunderliches Stück vorspielen lassen, in dem ein Vivisektor als ein ganz niedriger, herzloser Mensch dargestellt wurde, der schließlich im eigenen Hause die furchtbaren Folgen seiner lasterhaften Wissenschaft erlebt. Die Bühne war schließlich voller Leichen, wie jede Scene voller Uebertreibungen war. Es waren keine Menschen, die handelten und starben, sondern Puppen; es war kein Drama, das gespielt wurde, sondern eine dramatisierte Protestrede; es war kein Dichter, der sprach, sondern ein Agitator. Sein Wille war sehr gut; sein Stück war sehr schlecht; und der Beifall, den der sehr gute Wille und das sehr schlechte Stück fanden, war sehr groß. Der Verfasser hatte sich sein Publikum eben ausgesucht und eingeladen; er kannte die Stelle, wo es sterblich war.

Nun, Max Dreyer hat sich sein Publikum nicht „eingeladen“; aber er kannte es auch, und er wußte, wo es sterblich war. An die Vorstellung zur Bekämpfung der Vivisektion hat mich das betrübende Schicksal des Probekandidaten Fritz Heitmann erinnert, der aus dem Lehrerverband des Gymnasiums einer norddeutschen Klein-

stadt entlassen wird, weil der Unvorsichtige nicht nur viel Goethe citiert, sondern auch seine Primaner in dämmernder Ferne die Zusammenhänge zwischen der organischen und der unorganischen Welt sehen läßt und sie mit dem bösen Darwin aus dem lebendigen Weltbild lehrt, in der Natur den Geist zu finden. Wie gesagt, an den Erfolg der Anti-Vivisektionskomödie hat mich der Erfolg des Probekandidaten bei dem aufgeklärten Freisinn von Berlin W. im Deutschen Theater lebhaft erinnert. Und noch an eine kleine bekannte Fabel.

Der Rabe saß bekanntlich einmal auf einem Ast und hatte einen schönen Käs im Schnabel. Da kam der Fuchs vorbei und sah den Käs, den er gar gern gehabt hätte. Und er stellte sich unter den Ast, auf dem der dumme schwarze Vogel saß, und rief hinauf: „Ist's denn wahr, lieber Rabe, du sollst ja eine so wundervolle Stimme haben, eine Stimme, die an Schönheit alle Sänger des Waldes beschämt." Da spreizte der eitle Rabe sein glänzendes Gefieder vor Stolz, sperrte den Schnabel auf, krächzte und — ließ den Käs fallen, mit dem der Fuchs lachend von dannen trollte . . .

Wenn man dem Berliner Freisinn seinen Darwinismus lobt — und das dazu noch zu guter Stunde, kurz nach dem bekannten Mirbach-Brief, — so läßt er den Käs fallen. Und wie eine kleine Fuchs-Spekulation an die Raben-Klugheit des lieben Publikums sieht auch der Schluß des Dramas aus, wenn der ironische Weltenrichter Paul Benefeld zu dem Entlassenen sagt: „Hast du schon mal von Preußen gehört? Da hat jeder das verbriefte Recht, durch Wort, Schrift und Druck seine Meinung frei zu äußern. Geh du nach Preußen!"

Ich habe Max Dreyer am Abend der Erstaufführung

nicht sehen können, wie er sich immer wieder vor dem tobenden Publikum, das so notwendig gegen die Mucker demonstrieren mußte, verbeugte. Ich sah zur nämlichen Stunde den Dichter des Schlaraffenlandes zwischen den Riesenlebkuchen und mühlradgroßen Marzipantorten, den aus Pappe gefertigten Requisiten seiner Phantasie, sich tief verneigen. Aber für mein Empfinden kann Dreyer nicht viel anders dagestanden haben. Es weht mir aus seinem kühl ersonnenen Tendenzstück etwas entgegen von Lebkuchen und Marzipan, von vorsichtig nach bewährtem Rezept gebackenen Leckerbissen für ein freigeistiges fin-de-siècle-Publikum im Lande Preußen, wo jeder das verbriefte Recht hat, durch Wort, Schrift und Druck seine Meinung frei zu äußern . . .

* * *

Im Lessingtheater hat Hermann Bahr, der vielgewandte Wiener, einen Versuch mit der Marzipankunst gemacht. Und wie kluge Zuckerbäcker zu ihren Konfitüren gern ein schalkhaftes oder moralisches gedrucktes Sprüchlein stecken, das die Kinder lesen mögen, während sie sich den Magen an dem Zuckerzeug verderben, so hat Hermann Bahr zu der Buchausgabe seiner „Josephine“ ein Vorwort geschrieben. Er wickelt seine dramatisierten Anekdötchen ein in eine verblüffend bunte Umhüllung von schönen Worten, und während er uns den Korsen zeigt, unterjocht von seinen allzumenschlichen Leidenschaften als zitternden Sklaven seiner Sinne, als Pantoffelhelden und eifersüchtigen Ehemann, spricht er hochklingende Töne von dem, was er eigentlich bezweckt, gewollt und tiefsinnig geplant hat.

Vielleicht war es erst nach dem Mißerfolg des Stückes in Wien, daß es seinem schlauen Verfasser einfiel: die

Komödie sei eigentlich gar nicht allein für sich zu betrachten, sondern notwendig als erster Teil einer Trilogie zu denken. Und diese Trilogie sollte nicht etwa bloß Napoleons Glück und Ende darstellen; o nein, es sollte, nach ihres geistigen Vaters eigenen Worten, „eine Trilogie des menschlichen Lebens werden, die drei Teile unseres Daseins enthaltend: wie der Mensch für sich zu leben glaubt, aber dann vom Schicksal zu seiner Bestimmung eingefangen wird, bis er sein Amt gethan, sein Geschäft verrichtet, seine Rolle ausgespielt hat und nun wieder vom Schicksal entlassen werden kann. Jeder fängt an, indem er glaubt, frei zu sein, sich selber bestimmen und sich, wie man es nennt, ausleben will. Dann wird er inne, trotzend, sich wehrend, mit Schmerz, daß er nicht allein und nicht um seinetwillen da ist, sondern bloß als ein Gehilfe oder Instrument des Schicksals. Er lernt gehorchen, sich selber giebt er auf; das Werk, das er bereiten, die That, die er vollenden, der Gedanke, dem er dienen soll, werden stärker als seine Launen u. s. w."

Sehr schön gesagt und vom Standpunkt des Fatalisten — in welcher Rolle wir Bahr zum erstenmal sehen — zweifellos nicht unrichtig. Aber man sieht „Josephine", schüttelt den Kopf und hat sofort eine wesentlich andere Erklärung für die Entstehung dieses Stückes, eine minder seriöse, minder philosophische, aber eine bedeutend einfachere und natürlichere. Der große Erfolg, den Sardou mit seiner Madame Sans-Gêne gewonnen, mit diesem äußerst geschickt gefälschten Stückchen Weltgeschichte und der Wiederbelebung des korsischen Parvenü, der für das unter Nietzsches Einfluß denkende Europa der erste Held dieses sterbenden Jahrhunderts sein und bleiben muß, dieser Erfolg, sag' ich, hat Hermann Bahr, der viel Talent hat, aber keine

künstlerische Ueberzeugung, der einen koketten Spürsinn besitzt für die wirkungsvollen Moden der Zeit, aber keine künstlerischen Ideale, verführt, den Tyrannen Europas für die deutsche Bühne zu gewinnen. Und über ihn, vor dem die Großväter gezittert hatten, wollte er die Enkel lächeln lehren, wie Josephine gelächelt hatte: Comme il est drôle, Bonaparte! Sardou war klüger: er zeigte den Kaiser in seinen kleinen lächerlichen Absonderlichkeiten, aber er zeigte ihn auch in seiner brutalen selbstherrlichen Größe. Bahr entkleidet die Heldengestalt vor uns ihrer Würde und zeigt uns den Menschen, nur den Menschen, nur den jungen Napoleon, den liebestöhnenden General Bonaparte, der auf den blutigen Schlachtfeldern von Castiglione, Arcona und Rivoli die reitenden Eilboten abfertigte nach Paris, zu „ihr", der geliebten Kreolin, deren Name sein Herz rascher schlagen machte, deren letztes Liebeswort auf seiner Brust ruhte, deren Bild seinen siegreichen Fahnen vorausflog.

Bahrs Stück fälscht nicht eigentlich Geschichte; es ist wahrer und ehrlicher vielleicht als Sardous Komödie. Er hat den Charakter der historischen Josephine, der Vicomtesse de Beauharnais, die der General Bonaparte, sechsundzwanzigjährig, leidenschaftlich und unerfahren in der Rue Chanterine zum erstenmal gesehen hatte, getreulich festgehalten und hat auch die Vorgeschichte dieser überaus seltsamen Ehe nicht angetastet. Aber gerade dadurch, daß er uns ziemlich getreu den einzigen kleinen Abschnitt aus der Geschichte eines Titanen bietet, jenen lächerlichsten Abschnitt, in dem sich der citoyen Bonaparte in blinder Liebesraserei betrügen ließ von einer Frau, die in dieser Ehe nichts zu verlieren und alles zu gewinnen hatte, schreibt Bahr ein Stück, das mit den Memoiren malitiöser

Kammerdiener eine bedenkliche Aehnlichkeit hat; mit jenen Büchern, die, hervorgegangen aus der Freude und Gewohnheit, die Großen klein zu sehen, allzeit eine gefahrlose Rache des Dutzendmenschen am Genie bedeutet haben; die zweifellos der Weltgeschichte ihre kleinen, nicht zu unterschätzenden Kärrnerdienste thun, die aber nun und nimmer den Wert und Rang von Kunstwerken beanspruchen dürfen.

Wer die Napoleonlitteratur kennt, wer speziell Massons graziöses, echt französisches Buch Napoléon et les femmes mit Vergnügen gelesen hat, der weiß, daß Bahr für sein Stück aus guten Quellen geschöpft hat, und daß er der Finder, nicht der Erfinder dieser Scenen ist. Aber dieser seufzende, wimmernde, tobende Napoleon, der vier Akte füllt mit seinem brünstigen Verlangen nach einer geschminkten Frau, die ihn betrügt und sich über ihn lustig macht, ist und wird kein historisches Denkmal des Mannes, der am glühendsten geliebt und am grimmigsten gehaßt worden ist in seinem überaus wunderbaren Leben.

So stellt sich das Werkchen dar als Produkt einer koketten Marzipankunst, ersonnen von einem talentvollen Mann, der heimlich nach des alten Sardou Ruhm schielte und auch ein wenig — nach seinen Tantièmen. Denn solch großer Erfolg eines geschickt gebauten Anekdotenstücks, dem schon der Name seines Helden die Thore der Schauspielhäuser öffnet, wird leicht der goldene Schlüssel zu jenem gelobten Lande drey Meyl hinter Weyhnachten, wo

Von Malwasier sind die Brunnen,
Kommen eim selbst ins Maul gerunnen.

* * *

Mühelos den Weg zu diesem Lande gefunden haben auf glatteren Wegen Heinrich Lee und Meyer-

Förster, die im Residenz-Theater ihren Schwank „Busch und Reichenbach“ allabendlich belacht sehen. Die komische Situation, auf die alles darin zu arbeitet: Richard Alexander sitzt im „Elektrischen Eisbad“, er sitzt auf der Bühne darin, er schreit, er schneidet Gesichter, er kann nicht heraus! — o Gipfel der Komik! . . .

Der Dialog hat so gut wie gar keine Pointen, die Figuren sind ohne Humor nach französischem Muster geschnitten. Aber Richard Alexander sitzt im Eisbad!

Mit der Zuflucht der gequältesten Menschen, der Kaltwasserheilanstalt, wird ein geschmackloser Scherz getrieben, und nur Karikaturen laufen zwecklos umeinander. Aber Richard Alexander sitzt im Eisbad!

O du Schlaraffenland des Witzes, dem solche Situation genügt! . . .

* * *

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß im Schiller-Theater Roman Woeren seinen Versuch vorführen durfte, Konrad Ferdinand Meyers vortreffliche Novelle „Die Richterin“ der Bühne zu gewinnen. Der Versuch ist mißglückt. Was sich im Firnelicht der Meyerschen Erzählungskunst groß, gewaltig, unvergeßlich abhebt vom Hintergrund der Rhätischen Alpen, wird zum Puppenspiel im falschen Licht der Bühne.

Musikalische Leute meinen: es hätte eine gute Oper gegeben. Möglich. Aber am besten und einfachsten wär' es Novelle geblieben.

* * *

Eine neubegründete „Sezessionsbühne“, die das Erbe der langsam sterbenden „Freien Bühne“ anzutreten gedenkt, brachte in einer Matinée Frank Wedekinds Einakter: „Der Kammersänger“. Wedekind ist ein reich-

begabter satirischer Kopf, aber ohne Selbstzucht. Er liebt heimlich, was er verspottet, und macht gute Witze über die Eitelkeiten der Welt, von denen er selbst nicht frei ist. Zum Dramatiker fehlt ihm so gut wie alles; er baut nicht auf, er stellt nebeneinander; er verknüpft nicht und löst nicht, er schreibt einfach drei Feuilletons in der Form eines einzigen Einakters, drei Feuilletons, die stellenweise verteufelt langweilig, manchmal sehr bizarr und zuweilen sehr geistreich sind.

Dem „Kammersänger" voraus ging ein Akt von Wilhelm von Scholz: „Der Besiegte", ein Mysterium, das keiner verstanden hat, am wenigsten die, die es eifrig beklatschten.

Die Scenen spielen hinter einem Schleierflor, wie sonst nur Ballette, die auf dem Meeresgrund gedacht sind. Ort der Handlung ist eine deutsche Burg am späten Abend.

Ein besiegter Ritter wird von seinem Besieger der Burgfrau geschenkt, damit sie nach Gutdünken mit seinem Leben verfahre. Aber der Unheimliche gewinnt mit seltsamen Reden und noch seltsameren Blicken ihre Gunst. Und da er das Weib besessen, verläßt er als seltsam redender Mönch das Schloß. Die Sünderin stürzt nachtwandelnd in das Schwert des Gatten, und der Mönch kehrt zurück und hält ihr ein verwunderliches Totenamt. In den Versen leuchtet hie und da eine poetische Schönheit auf. Als Ganzes betrachtet ist die Dichtung der Triumph der Verworrenheit. Bilder und Stimmungen will sie geben; aber die Bilder verbindet kein leitender Gedanke, die Stimmungen adelt kein durchgehendes Motiv.

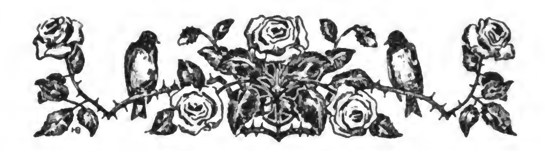
Im Grunde ist dieser moderne Mystiker, der Maeterlinck studiert hat, ohne seine schlichte Einfachheit übernehmen zu können, vielleicht ein großer Schalk, der am

liebsten am Ende des Spiels aus dem Souffleurkasten hervorkröche und dem erstaunten Publikum mit listigen Augen zuzwinkerte: „Habt ihr euch jetzt dabei wirklich was vorstellen können? Ich nicht!“

* * *

Gewiß, aus der bequemen Kunst für faule Gehirnschlaraffen müssen wir mal wieder herauskommen. Die spielerischen Märchen für große Kinder mit ihren zuckersüßen Verschen und ihrer leichtverdaulichen Moral müssen überwunden werden, wie die Anekdotenkomödien mit ihren echten Requisiten, wie die Tendenzdramen mit ihrer fuchsklugen Verbeugung vor S. M. unserm allergnädigsten Publikum. Aber nie und nimmer wird die Zugkraft einer Dichtungsgattung gehören, in deren Raunen und Klingen von halben Tönen und halben Worten die sieben Weisen selber keinen Sinn fänden. Oder doch jeder von den sieben einen andern Sinn.





Alibeg Kaschkaschi.

Das Interesse für Afrika, die Afrikaner und alles Afrikanische — ein Interesse, das der für Englands Stolz und Kraft gleich demütigende Boerenkrieg wieder lustiger entfacht hat — spielte mir jüngst aufs neue ein Buch in die Hände, das ich vor drei Jahren, kurz nach seinem Erscheinen, schon mit Behagen und Anteilnahme durchblättert hatte. Es ist eine Sammlung von „Geschichten und Liedern der Afrikaner“ *). A. Seidel, der als Sekretär der deutschen Kolonialgesellschaft reiches Material sammeln konnte, hat Prosa und Poesie dieses Werkchens ausgewählt und im „Verein der Bücherfreunde“ das lehrreiche Buch erscheinen lassen.

Allen, die das Buch nicht kennen, möcht' ich es hiermit auf das herzlichste empfohlen haben. Mir erscheint es, wenn ich darin blättere, immer wie ein niederschlagendes Mittel gegen den bösen Europa-Koller. Denn einen „Europa-Koller“ giebt es so gewiß, wie es einen Tropen-Koller giebt. Der Europa-Koller aber besteht just darin, daß gute, brave Leute, die niemals die Nasen hinausgestreckt haben über die Grenzen des lieben Vaterlandes,

---

*) Verein der Bücherfreunde. Berlin.

Männerchen, für die der schöne Bodensee bereits als das abschließende Weltmeer gilt, und denen Helgoland als eine überseeische Kolonie von stolzer Bedeutung erscheint, von dem trügerischen Dünkel besessen sind, die Lebensklugheit und Menschenkenntnis sei ein unantastbares Monopol Mitteleuropas. Das geht so weit, daß sich diese im Räderwerk der kommunalen oder patriotischen Aufgaben oft durchaus nicht unbrauchbaren Mitbürger einbilden, wie das Schießpulver, die Buchdruckerkunst, die Lokomotive, die Seife und die Taschenuhr, so sei auch die Philosophie des täglichen Lebens eine Erfindung unseres alten Kontinents, und die Sulu oder Duallas möchten vielleicht über die Lebensgewohnheiten einiger wilden Tiere besser und erschöpfender unterrichtet sein, den einzig wahren Einblick in die Seele des Menschen, die bald dem Wasser, bald dem Wind gleichet, hätten doch allemal die Europäer.

Das ist, was ich den Europa-Koller nennen möchte, dem gerade der Eingeborne und der niemals von der heimischen Scholle Gelöste am leichtesten unterliegt. Denn das vielcitierte horazische „coelum non animam mutant, qui trans mare currunt“ ist nicht ganz richtig. Wer offenen Augs in die Welt fährt, gewinnt auch seiner Empfindungswelt neue Länder.

Diesen „Europa-Koller“ zu heilen oder doch wenigstens seine schroffsten Begleiterscheinungen ein wenig zu mildern, scheinen mir solche Bücher wie die Seidelsche Sammlung von Geschichten und Bildern der Afrikaner ganz besonders geeignet. Denn sie lehren uns, daß unter einer anderen Sonne, die scheinbar andere Laster ausbrütet und andere Tugenden verlangt, die Menschen in ihrem Denken und Empfinden nicht so himmelweit verschieden sind von uns bildungsstolzen Europäern, die wir den kriegerischen Massen-

mord durch Geschütze und den friedlichen Massenmord durch den Alkohol zugleich mit dem Kreuz und dem Evangelium in jenen dunklen Erdteil getragen haben.

Wie aber die Körper dort im Süden unter der sengenden Sonne weniger verhüllt, ja oft ganz nackt einhergehen unter ihresgleichen, so geht auch in diesen Geschichten, Anekdoten, Liedern, Parabeln und Sprüchen, die von dort drüben seltsam an unser Ohr klingen, die Moral weniger verhüllt von Kunst und Gleichnis. Ja oft geht sie ganz nackt und schämt sich nicht ihrer Nacktheit; ganz wie die ersten Menschen im Paradies. In dem guten, knappen Vorwort, das der Herausgeber seiner Sammlung vorausgeschickt, weist er nicht mit Unrecht auf den Spinozistischen conatus sui ipsius conservandi hin, den schnöden, schlauen Selbsterhaltungstrieb, der im Grunde dort wie hier der Ausgangspunkt aller Seelenregungen ist, aller Bethätigungen der Kraft und des Denkens im Guten wie im Bösen, in der Liebe wie im Haß. Diesen Selbsterhaltungstrieb als innersten Wesenskern alles Lebens und aller Verherrlichung des Lebens in der Dichtung enthüllt die schlichte Poesie dieser Naturvölker naiver, rücksichtsloser, als unsere Poeten das wagen. Und deshalb lieb' ich diese Poesien so sehr. Zuweilen aber find' ich auch unter ihren Geschichtchen eines, das in schalkhafter Verkleidung die Narrheit der Menschen geißelt dort drüben im schwarzen Erdteil, die Narrheit der tunisischen Beduinen, der Berber, der Suaheli, der Somali oder der Nama-Hottentotten. Und wenn ich dann mit lächelndem Behagen dem Schalk seine Vermummung nehme, dann find' ich, daß die Narrheit der tunisischen Beduinen, der Berber und Somali im Grunde auch die Narrheit meiner lieben Landsleute ist, die am Rheinstrom den Wein keltern, oder im Badischen

Raps bauen, oder in einer Villa in Wannsee friedlich die Hände in den Schoß legen. Und dann schläft das Restchen des bösen Europa-Kollers, das mir noch manchmal beschwerlich fällt, ganz sanft und sachte ein bei der wohlthuenden Lektüre . . .

Eine der hübschesten Geschichten aber, die ich fast auswendig kenne, so gut gefällt sie mir, ist eine Erzählung, die unter den Suaheli an der deutsch-ostafrikanischen Küste, nach den Perlen seiner Litteratur zu urteilen dem fähigsten Volke der Bantuneger-Familie, schon Generationen erfreut und belehrt hat. Es ist die Geschichte von dem närrischen Alibeg Kaschkaschi, die hier stehen soll, um im Anschluß an ein Märchen der wilden Suaheli ein wenig über das hochzivilisierte mitteleuropäische Theater zu plaudern.

Dies aber ist die Geschichte von Alibeg Kaschkaschi, wie sie westlich vom Tanganjika-See erzählt wird:

Es war einmal ein Mann in Kairo, der hieß Alibeg Kaschkaschi. Und er war ein wenig verrückt, und er pflegte in der Stadt Kairo herumzugehen. Und die Kinder in der Stadt gingen hinter ihm her und spotteten über ihn und schrieen: Alibeg Kaschkaschi, Alibeg Kaschkaschi; immer in derselben Weise; wenn er ging und wenn er kam, liefen ihm die Kinder von Kairo alle Tage nach.

Und an einem Tage von den Tagen wurde es dem Alibeg zu viel, daß ihm die Kinder nachliefen und schrieen, und er bückte sich und nahm einen großen Stein in seine Hand und warf den Stein in den Haufen der Kinder hinein. Und der Stein traf ein Kind an den Kopf und schlug ihm ein großes Loch hinein, und das Kind schrie sehr, und da kam sein Vater und sah, daß sein Kind schwer verletzt war.

Und er fragte: „Wer hat dich so geschlagen?“ Und der Junge sagte: „Alibeg Kaschkaschi hat mich so geschlagen.“ Als der Vater die Worte seines Kindes hörte, wurde er darüber sehr böse und faßte den Alibeg und schleppte ihn vor den Richter und sagte dem Richter:

„Dieser Alibeg hat meinem Sohne mit einem Steine ein großes Loch in den Kopf geschlagen, und ich habe ihn vor das Gericht gebracht, und du wirst schon mit ihm fertig werden.“

Und der Richter fragte den Alibeg:

„Warum hast du den Jungen ohne Grund so geschlagen?“

Und Alibeg antwortete und sagte zu dem Richter: „Nämlich, o Richter, Gottes Segen über den Propheten.“

Und der Richter sagte: „Gott segne ihn und Friede über ihn.“

Da sagte Alibeg zum zweiten Male: „O Richter, Gottes Segen über den Propheten.“

Der Richter sagte: „Der Segen Gottes sei mit ihm und sein Friede.“

Da sagte Alibeg zum dritten Male: „O Richter, Gottes Segen über den Propheten.“

Und der Richter antwortete: „Tausendfacher Segen sei über ihm.“

Da sagte Alibeg zum vierten Male: „O Richter, Gottes Segen über den Propheten.“

Und der Richter wurde des Geschreies von Alibeg satt, wie Alibeg zu ihm sagte: Gottes Segen über den Propheten. Endlich wurde der Richter der Sache überdrüssig und sagte: „Ich habe dein Geschrei satt.“

Da antwortete Alibeg und sagte: „O Richter, du hast es satt, dem Propheten Segen zu wünschen, wie soll

ich es dann nicht satt werden, wenn mir alle Tage nachgeschrieen wird, wenn ich auf der Straße gehe; du bist schon von dem einen Male böse geworden, und ich muß es alle Tage leiden."

Da erkannte der Richter, daß Alibeg keine Schuld hatte, und sagte zu ihm: „Ich danke schön, gehe nur nach Hause, Alibeg." Und der Vater mußte seinen Jungen heilen lassen.

Das ist die Geschichte von Alibeg Kaschkaschi.

* * *

An Alibeg Kaschkaschi und sein gutes Wort vor dem Richter hab' ich denken müssen, als ich jüngst im Kgl. Schauspielhaus „Otto Langmanns Witwe" von Adolf L'Arronge gesehen hatte.

Zu Anfang der siebziger Jahre hat der gute L'Arronge schon gesagt: „Gottes Segen über den Propheten!" Und heute, nach dreißig Jahren, nach einem Menschenalter voller Stürme und Siege und Schiffbrüche, da die alten Götter untergegangen sind und neue Götter und Götterchen rings auf den Märkten ausgeschrieen werden, steht der alte Adolf L'Arronge immer noch mit derselben biedern Miene da und ruft mit demselben Brustton der Ueberzeugung: „Gottes Segen über den Propheten!" Mit fünfunddreißig Jahren hat der kluge und begabte Mann „Mein Leopold" geschrieben, das ihn rasch berühmt gemacht; mit neunundreißig „Hasemanns Töchter", mit vierzig den „Doktor Klaus". Und heute mit zweiundsechzig dichtete er ganz in demselben Stil, fast ängstlich sich selber kopierend und seine Art, die bedeutende Begebenheit von „Otto Langmanns Witwe". Sie hätte vor der Geschichte von Hasemanns Töchtern geboren werden können — niemand hätte sich gewundert.

Aber heute?

In Trümmern liegt die Epigonendichtung; die alte Berliner Posse ist tot, und der greise Helmerding hat sie nicht lange überlebt; das Rührstück ist erledigt, und die Jambentragödie ist verfemt.

Aber L'Arronge steht noch aufrecht und ruft in eine fremde, lächelnde Welt wie vor dreißig Jahren: „Gottes Segen über den Propheten!"

Aber — wie in der lehrreichen Geschichte von dem armen Narren, der durch die kinderreichen Straßen von Kairo ging — was man dreißig Jahre lang immer wieder hört, das langweilt allmählich auch die Geduldigen, und wäre es die ewige Wahrheit selbst und ein frommer Wunsch für den großen Flüchtling von Mekka.

Und was ist Wahrheit?

Was vor dreißig Jahren schon als ein kühnes Wahrheitswort galt, wenn es aus der falschen Beleuchtung der Rampen kam, das ist heute eine traurige, matte Phrase geworden. Und was einst als blühendes Leben galt, das sind heute nur noch geschminkte Puppen, galvanisierte Leichen geworden.

L'Arronge hat sich einst ein schönes Verdienst erworben um die Bühnenkunst; das soll ihm unvergessen sein. Der talentierte Biedermann fehlte dem Drama; da kam er. „Mein Leopold" bedeutete einen muntern Schritt vorwärts auf guten Wegen, und das deutsche Theater der siebziger Jahre dankt dem Dichter L'Arronge ebensoviel, wie das „Deutsche Theater" in Berlin dem Direktor L'Arronge später zu danken hatte. Er hat als Bühnenleiter ein feines Gefühl bewiesen für das Kommende, das Starke, das Lebensfähige. Aber als Poet selbst tapfer fortzuschreiten mit der Zeit, das hat

er nicht erreicht. Der Biedermann war stärker als der Dichter.

Für sein Arbeitszimmer hat er sich in den siebziger Jahren seine Figuren, sein Milieu geschaffen; und wenn er heute wieder an die liebgewonnene Arbeit geht und Menschen formt — es werden die Guten wie die Bösen Gesinnungsgenossen seines „Leopold", Kinder aus der Zeit, da Hasemanns Töchter jung waren und ein Parkett jauchzte, wenn die plötzlich häuslich gewordene Naive zu Papa Hasemanns Entsetzen gestoßenen Zucker anstatt Salz in die ersten bescheidenen Werke ihrer Kochkunst mischte. Und ob er jetzt ein paar andere Zuthätchen und Anspielungen auf Personen und Ereignisse unserer Tage in seine behäbige, moralsatte Spießbürgerkomödie mischt, ob er vom Grafen Hochberg und vom Bazar Wertheim sprechen läßt, ob er vornehm „Schauspiel" nennt, was er früher bescheidener und schlichter „Volksstück" nannte; ob er heute im Hoftheater zu Worte kommt und nicht wie einst auf mutigen Privatbühnen sein Glück versucht — gleichviel, er ist in jedem Wort, in jeder Bewegung derselbe geblieben. Er denkt dasselbe, er fühlt dasselbe, er sagt dasselbe. Gottes Segen über den Propheten!

Es ist die alte „gute Gesinnung", von der das Stück trieft. Und all die schönen, moralischen Regeln, die wir als Buben schon mit emsigen Fingern auf die schwarzen Schiefertafeln gekritzelt, erfreuen uns wieder: Armut schändet nicht und Reichtum macht nicht glücklich; Jugend vergeht, Tugend besteht; ein gutes Gewissen ist das beste Ruhekissen . . .

Und alle diese ewig neuen Wahrheiten, bewiesen an Figuren, die so gewiß geistiges Eigentum des Dichters sind, als er schon vor dreißig Jahren dieselben Leutchen

in andern Kleidern ebenso handeln, reden, scherzen und weinen ließ. Und über den Stuben und Stübchen, die er damals ebenso fürsorglich als bühnenkundig für seine Leutchen und seine Thesen baute, lag derselbe muffige Spießbürgerhumor. Und wie die guten Drehorgelspieler, die jeden Mittwoch oder jeden Samstag wiederkommen und dieselbe Walze herunterspielen — immer an derselben Stelle der falsche Ton, immer an derselben Stelle das falsche Tempo — so kommt auch L'Arronge alle paar Jahre wieder mit seinem „neuen“ alten Stück voll guter Gesinnung und bewährter Späßchen — immer an derselben Stelle der falsche Ton, immer an derselben Stelle das falsche Tempo. Und alle, die die alten Walzen kennen, warten schon ängstlich auf die alten Fehler in dem süßlichen Lied.

Heinrich Seidel hat ein hübsches, nur zu oft recitiertes Gedicht gemacht von der „Musik der armen Leute“. Nun ja, er hat recht; die alten Walzen erfreuen in den Höfen und Hinterhäusern; erfreuen die Kinder, die nichts Besseres kennen, und die alten Leutchen, die sich lächelnd erinnern. Aber wer will's den wirklich musikalischen Menschen verübeln, wenn sie entsetzt die Fenster schließen aus Angst vor dem so oft gehörten falschen Ton und dem falschen Tempo, vor den Scherzchen und süßen Sentenzen, die sich wiederholen, wie der Segen des Alibeg Kaschkaschi?

* * *

Wenn das „Neue Theater“ sich einmal zu der Selbsterkenntnis durchgerungen haben sollte, daß es nach der Richtung, der sein Geschmack und Erfolg bis heute huldigt, jedes andere schmückende Beiwort eher verdient, als gerade das Epitheton „neu“, dann könnte es dahin gelangen, nach einem Patron zu suchen, dessen Namen es

fortan ehrenvoll tragen wird. So wie das Lessing-Theater den Dichter des Nathan im schmückenden Schilde führt und die Blumenthalschen „Schwänke in Fortsetzungen“ auf dem Repertoire; so wie das redlich sich bemühende Schiller-Theater den pathetischeren der Weimarer Dioskuren zu seinem Schutzpatron ernannte und zuweilen auch in sauber vorbereiteten Vorstellungen seines Geistes einen Hauch verspürt: so wird sich vielleicht auch mal in einer Stunde reniger Einkehr das „Neue Theater“ den Namen und Helden suchen, der sein wahres Programm bedeutet. Dann aber sei es beizeiten hingewiesen auf meinen Freund Alibeg Kaschkaschi, den unsterblichen Weisen von Kairo, den nur der Unverstand der Suaheli mitleidig einen Narren schelten konnte. Denn wie jener vor dem ärgerlichen Richter, so stammelt das „Neue Theater“ nun einem gutmütigen Publikum, das sich in dem reichvergoldeten Häuschen harmlos ergötzen will, immer wieder dasselbe Sprüchlein: Gottes Segen über den Propheten.

Die Propheten des „Neuen Theaters“ ähneln sich sehr untereinander. Mit wenigen Ausnahmen könnten alle Stücke, die Frau Nuscha Butze, eine Schauspielerin von großem Geschmack, eine Direktorin von weit geringerem Geschmack, bis heute der Stadt Berlin und dem deutschen Vaterlande geschenkt hat, von ein und demselben fleißigen Schreibkundigen verfaßt sein.

Die alte, wenig bewährte Institution eines festangestellten Hausdichters würde sich hier vielleicht verlohnen. Eine Reihe von hübschen, kleidsamen Uniformen ist da; das Gartenlauben-Deutsch ist nicht schwer zu erlernen; die Sentimentalität liegt in der Luft; die Fabel ist gleichgiltig. Der Schützling Alibeg Kaschkaschis hätte eine leichte Arbeit und, unterstützt von einer guten Regie — und die

Regie am Schiffbauerdamm ist stets anzuerkennen — hätte er bald eine neue Handlungskombination für den Leutnant des Herrn Kuhnert und das edle Gänschen, das Fräulein Tagliansky zu spielen gewohnt ist, gefunden.

Die letzte Novität hieß: „Gegen den Strom". Der Titel klingt wie ein Majestätsverbrechen gegen die Tradition des vergoldeten Hauses. Der Vorhang teilt sich, und man ist beruhigt. Ein Leutnant — Herr Kuhnert; ein edles Gänschen — Fräulein Tagliansky. Es ist alles in Ordnung; und das vergoldete Haus wird von keines Mißvergnügten scharfem Zischen entweiht. Paul Langenscheidt, der Verfasser, ausgehend von der durchaus zutreffenden Voraussetzung, daß ein preußischer Offizier die Tochter des skrupellosen Wucherers, der dabei ist, ihm die Krawatte zu machen, nicht heiraten kann, zieht die logische Konsequenz: entweder der Offizier muß auf das Mädchen verzichten oder auf des Königs Rock. Der Leutnant Freiherr von Kronegg ist ein Ehrenmann mit Idealen. Er zieht den Rock aus und geht mutig mit der Geliebten über das große Wasser, um sich in ernster, redlicher Arbeit ein neues Leben zu gründen. Vermutlich werden die beiden dort ein sehr glückliches Paar; sie passen besser zusammen, als sie vielleicht nach Amerika passen, und sie reden dasselbe traurige Papierdeutsch, für dessen grauenvolle Unnatur und ödes Pathos man in der unmittelbaren Nähe des deutschen Reichstags längst kein Ohr mehr hat. Es war dem wohlmeinenden Dichter offenbar darum zu thun, einen wahrhaft vornehm denkenden Menschen in diesem Kronegg zu schaffen. Dabei ist ihm allerdings das böse Malheur passiert, daß er diesen tadellosen Kavalier für seine eigene vornehme Gesinnung eine unleidliche Reklame machen läßt. Dieser deutsche Jüngling

protzt mit seinem Anstand und Edelmut, und das muß gerade den Anschein erwecken, als ob die Ausübung der Tugend doch nichts so ganz Selbstverständliches für ihn wäre. Denn wie ein wahrhaft gebildeter Mensch beim Schreiben nicht ausdrücklich darauf hinweisen wird, daß er orthographisch schreiben kann; wie ein Musiker nicht rühmend hervorheben wird, daß er „sogar" die Tonleitern alle fehlerfrei zu spielen vermag; wie ein Guterzogener den Fisch nicht mit dem Messer essen und seinem Nachbar nicht die Käserinden auf den Teller legen wird; so wird ein Vornehmdenkender das Vornehme schweigend thun, weil es ihm natürlich erscheint.

Aber ein paar Scenen hat das Stück, die nicht talentlos sind. Und das sind die Scenen, in denen der Verfasser sich selbst und die andern nicht tragisch nimmt. Um die Hauptfiguren, die Puppen geblieben sind, Köpfe von jener edlen Schönheit, die in den Schaufenstern der Friseurläden das Entzücken der zugereisten Landbevölkerung bilden, gruppieren sich ein paar saloppen frisierte Nebenfiguren, die in starken, derben Strichen nicht übel gezeichnet sind und einen warmen menschlichen Ton bringen in die schmerzhafte Unnatur.

Vielleicht schreibt Herr Paul Langenscheidt noch einmal ein ganz hübsches Lustspiel, über das vernünftige Leute im Theater lachen können, ohne sich beim Nachhausegehen ärgern zu müssen, daß sie gelacht haben.

* * *

Mit zwei Lustspielen hat uns das Lessingtheater kurz nacheinander aufgewartet: mit Richard Skowronneks „Tugendhof" und mit des Engländers Pinero „Lord Quex". Skowronnek hat nach seinem ersten schönen Erfolg („Im Forsthause"), den er wohl treubewahrten Jugend-

eindrücken verdankte, sich bald dem gefälligen Unterhaltungslustspiel zugewandt. Es giebt noch immer kritische Leute, die nach seinem hübschen Talent mit Keulen schlagen und ihm nicht verzeihen wollen, daß er nicht bei seinen „ernsten Aufgaben“ geblieben ist. In Wahrheit scheint mir jene erste „ernste Aufgabe“ mit Recht nur eine Episode in seinem Leben. Im Kern seiner Natur sitzt die Fröhlichkeit, nicht die raffiniert witzelnde Fröhlichkeit, das Kind der Börse und des Salons, sondern jener derbere Humor, der immer etwas Erd- und Waldgeruch mit sich bringt. Jener Humor, der nicht von den kichernden Pärchen in den lauschigen Chambres séparées gelernt hat, der vielmehr nach dem lustigen, derben Lachen vom Jagdfrühstück durch den Hochwald klingt.

Blumenthal hat Witz und ein Notizbuch; Skowronnek hat Humor und — auch ein Notizbuch. Blumenthals Lustigkeit ist der Frohsinn der Börse, und fünfzig Prozent der Witze seiner Stücke sind wirklich in Berlin W oder in Ischl oder in Ostende gemauschelt worden, ehe sie mit Vorsicht in seinen Schwänken à jour gefaßt wurden. Skowronneks Lustigkeit ist der Frohsinn der Jagddiners und „Liebesmahle“; und fünfzig Prozent der Witze seiner Stücke sind mit schärferer Pointe, sagen wir: mit einer „Pointe für Junggesellen“ im Zecherkreise zu später Stunde heimisch gewesen, ehe sie, etwas salonfähiger zugestutzt, in die Skowronneckschen Lustspiele sprangen. Dem deutschen Empfinden wird der Skowronnecksche Humor immer als der behaglichere, echtere erscheinen, der weniger Brillantfeuerwerk zur Unterhaltung verpufft, aber ein bißchen Wärme verbreitet.

Es ist ein harmlos lustiges Stück, was er uns im „Tugendhof“ bietet; nicht neu in der Empfindung —

Minna von Barnhelm und der Leutnant Reiff von Reifflingen, ein recht ungleiches Paar an Alter und Wert, haben redlich mitgearbeitet; auch nichts weniger als aufregend oder spannend in der Verwicklung. Aber es ist amüsant und enthält ein paar sehr wirksame Figuren von wohlthuender Frische, die nicht konstruiert, sondern mit Glück gefunden sind.

Der alte Baron Hollenbeck hat so ziemlich abgewirtschaftet. Retten kann ihn nur, daß sein Sohn Malte, ein flotter Kavallerieleutnant, aus einem Prozeß um die Herrschaft Wiesingsbeck im Mecklenburgischen als Sieger hervorgeht. Diese Hoffnung schlägt leider fehl, und von einer alten, frömmelnden Tante beraten, zieht die junge hübsche Anna-Maria auf den Hof ein, der bald unter der gestrengen Aufsicht der wachsamen Tante sich den Namen „der Tugendhof" erwirbt. Mit der „Tugend" ist's leider nicht weit her. Die Bediensteten machen nur äußerlich den neuen langweiligen Sport mit. Im Herzen ist die Sehnsucht nach dem alten, fröhlicheren Leben nicht umzubringen. Besonders aber der alte Baron Joachim, der einen „Ehrensold" von der gutmütigen Schloßherrin bezieht, ist den Mäßigkeitsbestrebungen abgeneigt, und auch Senz, der alte Diener, ist nicht kleinzukriegen. Malte aber hat, um nicht von der Gnade der Cousine leben zu müssen, kurz entschlossen den Dragonerrock ausgezogen und ist zur Infanterie gegangen. Bei einer Nachtdienstübung kommt er mit seinem Zug als Einquartierung auf den Hof, und nun finden sich beim Mondschein im Park die beiden jungen Leutchen, die sich so stolz gemieden ...

Das alles ist nicht neu. Und mancher Scherz, der die Scenen schmückt, ist es auch nicht. Aber mich dünkt, wenn Alibeg Kaschkaschi sich vor dem Richter des längeren

über seine Philosophie der Notwehr ausgelassen hätte, er hätte auch einen Unterschied gemacht zwischen dem, was in sympathischer Frische wieder an unser Ohr klingt, und dem, das wiederkommt genau wie vor dreißig Jahren, mit demselben falschen Ton und demselben Fehler im Tempo . . .

* * *

Der „Lord Quex" des Engländers Pinero wird uns nicht lange erfreuen. Die Zeit ist ungünstig für englische Lords, die sich deutsche Sympathien erobern wollen. Von vier Akten drei von tödlicher Langweile, ohne Scherz, ohne Frohsinn, ohne Liebenswürdigkeit. Von vier Akten nur ein einziger, der dritte, mit munteren Zügen und nicht ohne Geschick gebaut. Daß man in London ein paar hundert Mal diesen öden Unsinn geben konnte, diese traurige, verstimmende Mischung von Burleske und Detektivgeschichte, beweist nichts für Pinero; aber es beweist viel gegen den Londoner Geschmack. Aber man ist gewohnt, aus dem seltsamen Vaterlande Shakespeares nur noch Charleys Tante und noch greller geschmückte Zirkusclowns über den Kanal kommen zu sehen. Den Humor der Manège importieren wir willig von England, wie wir die Pikanterie aus Paris, die Mystik aus Norwegen importieren.

Vielleicht lernen wir ein Einziges aus dem salzlosen Lustspiel des Engländers: daß man in England der Pflege der Hand so viel Zeit und Sorgfalt widmet, wie der Deutsche dem Biertrinken und Kannegießern. Lord Byron, der so stolz auf seine schönen Hände war, würde vielleicht aus diesem einen Grunde dem Kollegen Pinero viel verzeihen: Zwei ganze lange Akte spielen im hochmodernen Salon einer Manicure, und die tiefsten, herrlichsten Worte des Stückes gelten — der Nagelpflege. Ich stehe auf

dem Standpunkt, daß der moderne Mensch thatsächlich den einzigen Körperteilen, die ihm nackt zu zeigen die prüde Sitte erlaubt, besondere Sorgfalt zuwenden sollte, und halte es für kein müßiges Unternehmen, auch gelegentlich in Werken der schönen Künste das Publikum zu solcher Pflege zu erziehen. Aber mit Witz und guter Laune muß das geschehen, nicht durch ein recht kümmerlich übersetztes, schlechtes englisches Lustspiel, dessen bleierne Langweile fast körperlich schmerzhaft wirkt.

* * *

Am 12. Januar hat das „Berliner Theater“ seine Jahrhundertfeier begangen. Das war kein übereilter Schritt. Man hat aber nachgerade so viele Jahrhundertfeiern über sich ergehen lassen, daß man abgestumpft ist gegen die Verherrlichung des gütigen Säkulums, das uns alle geboren hat, und sich mit ungeteilter Liebe dem Säkulum zuwendet, dem der Rest unseres Lebens und unserer Kraft gehört. Man gab fünf Festspiele: „Weimar“ von Ernst Wichert, „Vorwärts“ von Joseph Lauff, „Sturmglocken“ von Georg Engel, „Wörth“ von Georg von Ompteda und „Arbeit“ von Ludwig Jacobowski.

Sie haben alle wohl nur Festspielwert.

Die beste Theatermache weist das Engelsche Stückchen auf, das mit mehr Bühnenkenntnis als historischem Gefühl das „tolle Jahr“ behandelt. Am meisten Stimmung haben die kriegerischen Werkchen von Lauff und Ompteda; das erste läßt den alten Blücher im Geist der Volksdichtung vor uns donnern, wettern und siegen; das zweite zeichnet mit den feineren Pinselstrichen eines warmherzigen Dichters ein paar prächtige Kriegsscenen aus dem

August des Jahres 1870. Wichert und Jacobowski sind langweilig; der eine verzichtet auf jedes Spürchen von Handlung und schwelgt im Pathos; der andere ersinnt mühsam eine unmögliche Handlung und berauscht sich lyrisch-didaktisch im Edelmut. Es wäre nichts verloren gewesen, wenn man dem überlangen Abend Anfang und Ende gekürzt hätte. Aber Herr Axel Delmar — von ihm stammt der Gedanke dieses ungemein sinnigen Einakter-Abends — wollte unbedingt fünf Akte haben, und so konstatierten wir beinahe vier Stunden lang in deutscher Geduld, daß im letzten Jahrhundert, oder im „deutschen Jahrhundert", wie Herr Delmar sagt, unendlich viel geredet, geschossen und „Hurra" gerufen wurde.

Wer mehr als ein Jahrhundert miterleben könnte, würde uns vermutlich seufzend erzählen, daß das in allen Jahrhunderten so ziemlich dieselbe Sache ist. Ja, ein Vielhundertjähriger würde den lärmenden Jahrhundertfeiern vielleicht, sein Alter vorschützend, behutsam aus dem Wege gehen, um nicht hitzig zu werden, wie Alibeg Kaschkaschi, der sich ärgerte über die Buben von Kairo, die nicht müde wurden, immer dasselbe zu rufen, immer dasselbe...

* * *

Ueber zwei Schwänke hätte ich noch zu berichten. „Flottenmanöver" von Kraatz und Stobitzer ist vielleicht reulos ganz zu verschweigen, aber sicherlich nicht leicht zu besprechen; denn acht Werke wären anzuziehen, aus denen seine Qualitäten ge—schöpft sind: sieben ältere Lustspiele, die Scherze und Situationen lassen mußten, und ein besonders oberflächlicher Leitartikel zur Flottenfrage. Der Schwank war von den spekulativen Autoren wohl ursprünglich für das Königliche Schauspielhaus be-

stimmt; dann, als dem Schauspielhaus die Sache zu plump war, hatte man vielleicht daran gedacht, Frau Prasch-Grevenberg den Seekadetten spielen zu lassen; und schließlich erschien der Schwank *ohne* Frau Prasch-Grevenberg unter der Direktion Lindau im Berliner Theater. Kraatz kann, an französische Muster sich anlehnend, wirklich witzig sein; so sei ihm verziehen, daß er die peinliche Geschmacklosigkeit besaß, den Patriotismus als billigen Vorspann für eine sehr durchsichtige Schwankspekulation zu gebrauchen und allerlei mühsam gesammelte Phrasen über die deutsche Flotte nach der wappengeschmückten Loge links im ersten Rang zu werfen. Aber die Loge blieb leer.

Der „*Vielgeprüfte*“ von *Wilhelm Meyer-Förster* ist in Wien durchgefallen. Es war sogar, was man so sagt, ein „*böser* Durchfall“. In Berlin ist er *beinahe* durchgefallen. Also ein „*guter* Durchfall“.

Der Wiener Durchfall ist zu begreifen, denn es sind durchaus *preußische* Zustände, die da geschildert, gegeißelt, belächelt werden. An der Donau versteht man vielleicht die Sorgen und Aengste eines jungen Gatten, Vaters und Schwiegersohnes nicht so ganz, der bereits einmal das Assessorexamen „ins Unreine gemacht hat“, wie man bei uns sagt, oder auf bürgerlich-deutsch: durchgefallen ist, und der nun, von der ganzen Familie ermahnt, bewacht, bedroht, getröstet, geängstigt zum *zweiten*mal nach Berlin fährt, um zum *zweitenmal* zu „rasseln“.

Es ist nicht zu verkennen, daß Meyer-Förster in einigen Scenen ein hübsches, bewegliches Lustspieltalent bewiesen hat; daß er redlich bemüht war, dem Lustspiel eine neue Figur, einen neuen Typus zu gewinnen und sich in ein paar satirisch gehaltenen Figuren über den zopfigen

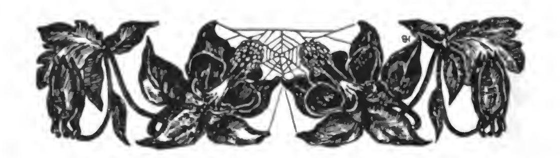
Mandarinen-Hochmut deutscher Gelehrsamkeit lustig zu machen, die an keine Tüchtigkeit glauben will ohne hochnotpeinliches Examen und ohne lateinisches Diplom. Aber just für das Theater, in dem er erschien — das „Deutsche Theater" — kam er zu harmlos. Es fehlten die vergifteten Pfeile, die, von Haß und Schadenfreude geschnellt, ins Fleisch des Feindes surren; es fehlten die messerscharfen Bosheiten, durch die der wahrlich nicht übermäßig bedeutende „Probekandidat" jüngst noch spontane Beifallsstürme der Mißvergnügten entfesselt hat. Meyer-Försters Spott bleibt zu gutmütig nach der Meinung dieses Publikums, zu zahm und wohlerzogen für das heikle Thema, das er behandelt. Aber das undankbare Parkett übersieht dabei, daß in Idee und Anlage und manch hübschem Wort dieses Lustspiels etwas Keckes, Antiphiliströses enthalten ist, das, wenn auch zahmer und gemäßigter, an die glücklicheren Arbeiten Otto Erich Hartlebens erinnert, und das schon wert ist, daß man's in das neue Jahrhundert aufmerksam mit hinübernimmt.

Und dann noch eins: Meyer-Förster hat vor sechs Jahren mit dem ganz andersartigen Drama „Krimhild" begonnen, einer starken Talentprobe, die selbst in ihren Fehlern interessieren dürfte. Heute legt er alle schweren Accente, alle düstern Farben beiseite und versucht sich in lustig schillernder Satire. Wieder nicht mit vollem Glück, aber für den Näherzusehenden auch zweifellos wiederum nicht talentlos. Er sucht noch seinen Stoff, tastet noch nach seinem Stil; aber wer weiß, vielleicht findet er beides. In seinem Lachen, wie in seinem Zorn steckt ein Stückchen Eigenart.

Jedenfalls wird ihn ein Mißerfolg nicht mutlos machen; denn ein erster Erfolg hat ihn nicht dazu ver-

mocht, sich selber nachzuahmen. Und wenn ich sein neuestes Lustspiel auch nicht retten will, es macht mir Freude, wie es den mürrischen Alibeg Kaschkaschi erfreut hätte, einem Menschen zu begegnen, der nicht immer dasselbe sagt. Wir haben ihrer genug, die wissen, was auf die Masse wirkt, und die immer wieder ihr altes Sprüchlein murmeln: „Gottes Segen über den Propheten!“





Zwei Könige.

Ich will nicht sagen, daß das Gespräch gerade so, wirklich so und ganz genau so geführt worden ist, wie ich's hier aufschreibe. Aber geführt worden ist es, und sein Sinn und manche seiner Wendungen waren dieselben. Und ich glaube nicht, daß ich den darin enthaltenen Ideen Zwang anthue, wenn ich es heute — vielleicht vier Jahre, nachdem es stattgefunden — ganz schlicht so wiedergebe, wie es mir in Erinnerung geblieben ist.

Ich war damals für ein paar Tage in einem besonders reizvoll gelegenen süddeutschen Städtchen zu Gast. Beim Abendschoppen, den ich im „Löwen" oder „Einhorn" trank, — nach einem erschröcklichen Tier sind ja diese milden Lokale in Süddeutschland meist benannt — hatte ich auch die Freude, den Chef-, Feuilleton-, Lokal- und Handelsredakteur des dortigen „Kreisblättchens" persönlich kennen zu lernen. Und da es sich ergab, daß wir leider wenig Berührungspunkte in unserem Lebensweg und Bekanntenkreise finden konnten, so kam das Gespräch bald auf das Theater.

„Haben Sie hier ein Theater?" gestattete ich mir den angenehmen Herrn, der mich krampfhaft „lieber Kollege" nannte und in ehrender Weise vertraulich that, zu fragen.

Er blies die gelblichen Wolken einer minderwertigen Cigarre von sich und nickte stirnrunzelnd und nicht ohne Würde.

„Und Sie sind zufrieden?“

„Ja, zufrieden —? Sehen Sie, lieber Kollege, man hat seine Last. Ich stehe auf dem unerschütterlichen Boden der Klassiker. Ich verehre jedes Werk, das nur ihren Spuren errötend zu folgen sucht. Sie wissen, ‚Glocke‘ — Ja, aber — nun kommt das ‚Aber‘. Man steht hier durchaus nicht auf meinem Standpunkt. Nein, das thut man nicht. Man will das ‚Lorle‘ sehn — ausgerechnet das ‚Lorle‘ und solche Sachen. Und dann Modernes, viel Modernes. Nun ist das ja richtig: mehr als dreimal kann der Direktor bei uns kein Stück spielen. Da bleiben selbst die Freibillete aus. Die haben schon die zweite und dritte Vorstellung durch ihren Besuch ausgezeichnet. Also —! Man spielt mithin alles bei uns, einfach alles. Wir haben z. B. im Vorjahre in einer einzigen Woche vier Premièren gehabt: Ibsens ‚Hedda Gabler‘, am Tag darauf Kotzebues ‚Menschenhaß und Reue‘, zwei Tage später: ‚Vor Sonnenaufgang‘ und am Sonntag eine Posse ‚Herrn Schulzes Regenschirm‘ von unserem Metteur en pages. Dieses letzte Stück hat es auf fünf Wiederholungen gebracht. Das ist unerhört bei uns! Die Hände aller unserer Setzer — wir haben jetzt neun; macht achtzehn Hände — waren am Erfolg nicht unwesentlich beteiligt; Sie können sich das denken. Es war keine angenehme Kritik für mich. Das Stück hatte seine großen Schwächen. Genau wie der Verfasser. Er trinkt; trinkt sogar stark und ist im Monat stets zwei, drei Tage durchaus unbrauchbar zur Arbeit. Aber man hat Rücksichten zu nehmen. Nicht wahr? Wir drucken

auch die Zettel für das Theater. Und dann unser Verleger — Sie kennen ihn? Nein? o immer noch ein recht lebenslustiger Herr — Ja, unser Verleger unterhielt stets zärtliche Beziehungen zur Naiven. Ja, das ist nun fast schon Gewohnheitsrecht. Die Naiven wechseln jedes Jahr. Das ist ihm kaum unangenehm. Es ist fast mehr das Fach glaub ich, das ihn anzieht und reizt, als die Person. Die letzte war klein und pockennarbig und schleppte das Bein ein bißchen und hatte verschiedene Augen, ein blaues und ein grünes. Wie ich Ihnen sage, ein grasgrünes! Auf der Bühne merkte man das kaum. Die Pockennarben waren zu verschminken. Und das defekte Bein — ja, das war seltsam; sie hatte ein Talent, sich alle Rollen so zurecht zu legen, daß sie entweder sitzen oder hüpfen durfte. Beim Hüpfen merkte man nichts von dem Beinschaden, und beim Sitzen erst recht nicht. War überhaupt 'ne raffinierte Person. Und trotzdem künstlerisch durchaus minderwertig."

„Haben Sie das auch geschrieben?"

„Geschrieben? — Hm — — Ja. In Briefen an meinen Bruder, der Postbeamter in Malchow ist und sich sehr für Litteratur und all so was interessiert. Dem hab' ich's geschrieben. Aber nicht in der Zeitung. Werd' mich hüten! Wozu auch? das Publikum —? pah! wenn nur der Direktor zäh ist und die Presse auf seiner Seite hat, so kann er dem guten Publikum Künstler zumuten wie er mag. Solange sie nicht stottern oder epileptischen Anfällen unterworfen sind, ist's zu machen. Sehen Sie, da hatten wir zum Beispiel kürzlich ein Rautendelein — ‚Versunkene Glocke', Sie kennen das Stück? natürlich, werden's nicht kennen! — na also, die war dick, wie die selige Wild, die immer zuerst hinter der Scene eine

Arie sang und durch ihre schöne Stimme das Publikum gefangen nahm, eh' sie's mit ihrer Figur erschreckte ... Sie wissen ‚die Reise um die Wild in 80 Tagen‘ ... na ja, also wie die ... Aber sie hat das ‚Rautendelein‘ gespielt, so wahr ich lebe. Bei der Probe ist zweimal die Brunnenmauer unter ihr eingestürzt und hat den Nickelmann am Kopf verletzt — macht alles nichts, sie hat's gespielt. Der Meister Heinrich sah neben ihr aus, wie ein Schneiderlehrling, der bei 'ner besonders sparsamen Meisterin in Kost und Logis ist. Und der Erfolg? ja sehn Sie — der Erfolg war vorzüglich. Man hatte dem Publikum einfach suggeriert, daß das Rautendelein so und nicht anders aussehn müsse ... Die Reklame versteht der Direktor, und wir vom Kreisblatt drucken ihm die tollsten Waschzettel ab, die er schickt. Mit Fehlern und Blödsinn und allem. Warum? Aber ich sagt' Ihnen doch: der Verleger — na ja, wie 's denn so ist ... Ich hab's nicht gern geschrieben, wie ich's geschrieben hab'. Ehrlich: ich kann das Stück nicht leiden."

„So? Sie mögen das Stück nicht, das interessiert mich."

„Nein — Hauptmann in Ehren ... aber ich mag's nicht.

„Sehn Sie, einmal: der Meister Heinrich ist ein Künstler, ein großer Künstler; so sollen wir wenigstens glauben. Aber schließlich, ich frage: was verfertigt er nu eigentlich? Was ist nu das Resultat von all seinen geschwollenen Reden? Bei ‚Faust‘, sehn Sie, da ist das ne andere Sache. Der übersetzt zunächst die Bibel, nicht wahr? Er kommt ja auch nicht weit mit, aber man weiß doch was und warum. Und dann schließlich dämmt er das Meer ein. Das ist eine anständige Beschäftigung, und man weiß wieder was und warum. Aber dahin=

gegen der Meister Heinrich! Ein Glockenspiel unternimmt er zu bauen, schön. Die erste Glocke fällt ins Wasser. Darüber ist er traurig und wird krank. Sehr glaublich. Was einem auch ins Wasser fällt, Freude hat keiner von so was! Und dann sitzt er in der Waldhöhle beim Schmiedefeuer mit Rautendelein. Die Zwerge helfen ihm. Bei was? Und warum? Alles, was wir sehn, ist, daß der Meister Heinrich ein Stäbchen gegossen hat, ein einziges dünnes, dürftiges Stäbchen. Ich bitt' Sie —! Und darum schreit er den wohlmeinenden Pfarrer an; und darum prügelt er mit dem Schmiedehammer die Bürger den Berg herunter! Und darum die Elfen und alle Waldgeister des schlesischen Gebirgs in Bewegung, weil ein Narr, der sich und sein Können überschätzt und vom Hochmutsteufel besessen ist, ein Stäbchen gießt! . . . ein Stäbchen, das zu nichts nütz ist, ein Stäbchen, mit dem die Zwerge nichts anfangen können und der Meister nichts und Gerhart Hauptmann nichts, und — wenn wir ehrlich sind — Sie nichts und ich nichts und überhaupt kein Mensch. Ich werde natürlich der Esel nicht sein, zu leugnen, daß der Mann Talent hat. Jedenfalls hundertmal mehr, als unser trinkfroher Metteur en pages, den den sie bei uns einmal mehr gespielt haben. Aber im Grunde: was ist das für ein Dichter, der fünf Akte lang um ein Nichts herumredet, der eine Komödie baut um einen Helden, dessen Lebenswerk der Guß eines Stäbchens ist? Gewiß, Hamlet lebt auch fünf Akte lang von seiner Thatenlosigkeit. Er thut nicht, was er soll, er handelt nicht, wie er vorhat. Aber er sticht wenigstens durch eine Tapete und befördert einen noch Unnützeren ins Jenseits. Er inseeniert eine Komödie und überführt einen verbrecherischen König. Nichts von alledem, nichts dem Aehn-

liches unternimmt der Meister Heinrich. Er lebt einfach in seinen phantastischen Träumen, als ein romantischer Egoist oder egoistischer Romantiker, wie Sie wollen, und stirbt an der Erkenntnis seiner Unfähigkeit. Wenn alle daran sterben wollten, das gäb' ne Totenliste von Berühmtheiten! Er verläßt den bescheidenen realen Boden, der ihn nährt und ehrt, und drängt sich in seinen eigenwilligen Träumen einer Geisterwelt auf, der solch großsprecherisches Menschlein noch lange nicht gewachsen ist. Die Ironie fehlt dem Drama für meinen Geschmack. Das ist's. Die Ironie, die uns lächeln lehrt über solch schweifenden Gernegroß, der sich in seinem verzehrenden Ehrgeiz gar zu gern hoch über die Mitwelt träumt, der elfische Wesen küßt und Waldgeister bezwingt und in seinesgleichen am liebsten nur die Vasallen sähe, die ihm die Rücken zu bieten haben, damit er den königlichen Fuß darauf setzt. Der Cäsarenwahn einer eingebildeten Genialität müßte aus seinen Reden grinsen. Und am Schlusse — warum muß er sterben? Das alles könnt' ihn gelockt haben, wie die Sterne den Sigismund in Calderons ‚Leben und Traum'; und schließlich — er hat es geträumt, er erwacht genesen aus seinem Traum . . . Aber freilich, das wäre eine dichterische, eine romantische Licenz. Die würde Hauptmann nicht machen. Im Grunde bleibt er Realist, auch wo er Traumdichter ist; er würde sich selbst einwenden: ein Traum erschreckt uns, aber er bessert uns selten, er heilt uns nie. Schon im Erwachen sagen wir uns: dummes Zeug! es war ein Traum. Und wir sind gewohnt, gerade den Traum im Gegensatz zur Wahrheit zu sehn. Wir schütteln ihn lachend ab, um munter drauf los gegen seine Lehren zu sündigen. Das ist der Weltlauf. Aber schließlich: er hätte ja konsequent

sein können: der Traum hat seinen Helden nicht gebessert. Wie der Kollege Crampton im fünften Akt im Grunde derselbe Lump geblieben ist, wie im ersten, so wird auch der Meister Heinrich am Ende als derselbe phantastische Egoist aus seinen Träumen hervorgehn, als der er nach dem Sturz der Glocke in den See vom hitzigen Fieber befallen wurde. Mir scheint, Hauptmann ist noch nicht fertig mit dem Stoff und mit dem Gedankengang. Sehr möglich, daß er mal auf all das, was in der ‚Versunkenen Glocke' anklingt: Traum und Größenwahn und all das zurückkommt. Aber als ein Ironischer, als ironischer Realist. Sehr möglich!"

... Ich habe damals den Redestrom des wunderlichen Provinzlers wortlos aber nicht unaufmerksam über mich dahinrauschen lassen. Der lebhafte, kleine Herr war sichtlich erfreut, mal ein geduldiges Publikum zu haben, dem er sagen durfte, was er im „Kreisblatt" hinunterschlucken mußte, weil der Verleger ... und weil der Direktor ... und weil das Publikum ... nun eben „weil"! In allem aber was der redefrohe Mann, der lustig und behend vom Hundertsten ins Tausendste kam, mir damals als Ergebnis seiner Studien in einer kleinen Stadt zum besten gab, lag, versteckt unter viel Bizarrem und Schiefem, ein kräftiges Körnlein Wahrheit ...

* * *

Und als ich bei der Première von Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau" aus dem deutschen Theater das Geschaute überdenkend durch den Regen nach Hause ging, sah ich mich manchmal um, ob mir der oft so lustig und listig spielende Zufall meinen beweglichen Freund von jener Abendschoppensitzung im „Löwen" oder „Einhorn" nicht in den Weg führen wollte.

Wäre er mir aber begegnet, so hätte ich ihm ehrlich auf die Schulter geklopft und gesagt: Ich habe damals ein bißchen gelächelt über Sie. Innerlich nur; zu anderem bin ich zu gut erzogen. Aber ich thue Ihnen feierlich Abbitte. Sie haben recht gehabt. Der Dichter der „Versunkenen Glocke" ist zu seinem Stoff zurückgekommen; und wie ein genialer Komponist in übermütiger Stunde das Thema einer Fuge, die er mit seinem Herzblut geschrieben, zum flotten Walzer parodierend verarbeitet, so hat Gerhart Hauptmann auf die Tragödie vom armen schweifenden Träumer, vom Meister Heinrich, das kecke Scherzspiel folgen lassen von dem ungeschlachten schlesischen Vagabunden, der träumt ein König zu sein und aufwacht als der armselige Lump, der er war. Um einen Traum reicher oder ärmer . . . .

Man hat Gerhart Hauptmann ein Verbrechen daraus machen wollen, daß er von der königlichen Tafel Shakespeares, ein altes goldenes Gefäß ganz offen wegnahm — „stahl", sagen die Unehrlichen — und neuen Wein goß in den alten ehrwürdigen Becher.

Aber jedes Kind, dünkt mich, weiß heutzutage, daß der große Shakespeare selbst nichts anderes gethan hat. Die wenigsten seiner Stoffe gehören seiner Phantasie, und viele der besten Zuthaten hat er aus fremden Schatzkammern geholt, oft aus heimlichen verstaubten Winkeln, an denen die Menge achtlos vorübergegangen war, oft aus allen zugänglichen Hallen mitten aus dem Licht, wo sie doch keiner gesehen vor ihm.

Wer heute die Keplerschen Gesetze liest, lernt und versteht, der darf sich gewiß nicht einbilden, daß er es nun sei, der gefunden habe: die Quadrate der Umlaufszeiten zweier Planeten verhalten sich wie die Kubikzahlen

ihrer mittleren Entfernungen von der Sonne. Seine Feinde würden den, der sich solches einbildete, gar nicht für einen Unverschämten zu erklären wagen; seine Freunde würden einfach eine Droschke holen und ihn in die nächste Irren-Anstalt fahren. Und die Diagnose des Psychiaters lautete in den meisten Fällen: akuter Wahnsinn. Aber die Fabeln, die uns das Leben selbst tausendfach und immer wieder zuführt, sollte ein Poet verschmähen, nur weil sie ein anderer auch schon entdeckt, gefunden und auf seine Weise erzählt oder in andere Fabeln mitverwoben hat? Die Liebe, der Haß, die Eifersucht, der Neid brauchen doch nicht mehr entdeckt zu werden; aber wenn nach „Romeo und Julie“ nicht mehr die Liebe zweier Sprossen feindlicher Häuser, nach „Othello“ nicht mehr die grundlose Eifersucht eines heißblütigen Mannes behandelt werden dürfte, welche Themen und Fabeln blieben schließlich den Dichtern noch übrig? Sie müßten am Ende, wie das Gerhart Hauptmann in seiner wenig bekannten Jugenddichtung vom „Promethidenloos“ seinen Helden thun läßt, an ihrer Sendung verzweifelnd, ihre Leier am Felsen zerschlagen und sich selbst ins Meer stürzen.

Die guten und großen Stoffe fallen nicht mehr vom Himmel; und die Erde ist eben, das darf man nicht vergessen, seit vielen hundert Jahren, von manchem recht klugen und scharfsichtigen Kopf nach guten Stoffen bei Tage abgesucht und bei Nacht mit der Laterne abgeleuchtet worden.

Man glaubt und schwatzt: in jeder Zeit schlummern neue Stoffe. Ach nein! Die Menschheit — das plaudern ihre ältesten Dokumente aus, die man jetzt langsam wieder aus Felsengräbern und Königssärgen ans Licht zieht und in mühsam eroberter Gelehrsamkeit wieder ent-

ziffern lernt — ist in all den vielen hundert Jahren nicht anders geworden. Ihre Leidenschaften von einst sind heute noch dieselben; nicht anders ihre Fehler und auch ihre Tugenden. Die Menschheit hat ihr Kostüm gewechselt ihre Sitten bei Tisch, ihre Höflichkeitsphrasen, ihre Haartracht und ihre Götzen; das ist alles. Aber Geiz ist Geiz geblieben, Neid ist nicht Gutmütigkeit, Haß ist nicht Liebe geworden. Und was der universelle Geist des wundervollen Britten in seinen Werken, die Heine schön und wahr einmal das weltliche Evangelium genannt hat, vor dreihundert Jahren niederlegte, das besteht *heute* noch zu Recht oder Unrecht; aber es *besteht*. Im Spiegel seiner Dichtung, deren ganzen Gedankenreichtum nachzuzählen ein Menschenleben kaum ausreicht, hat er alle Tugenden, alle Laster, alle Schicksale der Menschen gefangen. *Seinem* Geist wird der Dichter, der nach ihm kommt, *welchen* Weg er auch einschlägt, immer wieder begegnen; und *ihm* ausweichen hieße der Wahrheit selbst aus dem Wege gehn. Denn *was* sich auch heute im vielgepriesenen erfindungsreichen Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität unter Menschen begeben kann in Ernst oder in Fröhlichkeit, *er* hat es in den primitiveren Verhältnissen des Zeitalters der Elisabeth schon gesehn, begriffen, gedichtet.

Aber nicht allen Stoffen, die er als dankbar erkannt, die er im Vorübergehen bezeichnet und berührt, hat er *die* Form gegeben, die ihrem Wesen entspricht, die *letzte* Form, die ihre Schönheiten und Seltsamkeiten ausschöpft. Jeder Stoff aber wartet, wie die Blume am Weg, auf die Hand, die sie bricht, auf die Finger des letzten Bildners, der ihm die bleibende Gestalt giebt. So haben wir zahllose Lebensgeschichten vom Doktor Johannes Faust und haben doch nur *einen* „Faust“! So ist die Don Juan-

Sage unzählige Male behandelt und wir haben doch nur einen Don Juan. So ist die groteske Gestalt des phantastischen närrischen Ritters durch alle Litteraturen gegangen und wir haben doch nur einen Don Quixote.

So wäre die Frage, hat Hauptmann dem Stoff, den er — wie vor ihm schon Holberg — bei Shakespeare angedeutet, ja mehr als das, in den Hauptlinien vorgezeichnet gefunden hat und den zu nehmen und neu zu formen sein gutes Recht war, das ihm nur mißgünstiger Unverstand leugnen kann; hat er diesem Stoff die bleibende Gestalt zu geben vermocht? Hat er ihm die neue, Hauptmannsche Wendung gegeben, die ihn über das erhebt, was bei Shakespeare — als seltsamer Rahmen zu dem Lustspiel von „Der Widerspenstigen Zähmung" — vorgezeichnet war?

Um diese Frage zu beantworten, ist es gut, sich zu erinnern, was Shakespeare giebt: Christoph Schlau, der betrunkene Kesselflicker, taumelt aus dem Wirtshaus, in dem er sich toll und voll getrunken, Gläser zerschlagen und sich weidlich unmanierlich aufgeführt hat. Lallend sinkt er zur Seite in den Straßengraben und schläft ein. Ein Lord kommt mit der müden Meute von der Jagd an dem Schnarchenden vorbei. Er sieht ihn, stutzt und kommt auf den übermütigen Einfall, einen Scherz mit dem Trunkenen, wenn er erst aus dem Schlaf erwacht ist, aufzuführen. Er befiehlt also rasch entschlossen seinen Dienern:

„.... hebt ihn auf, verfolgt den Scherz geschickt,
Tragt ihn behutsam in mein schönstes Zimmer,
Und hängt umher die lüsternen Gemälde;
Wärmt seinen strupp'gen Kopf mit duft'gem Wasser,
Mit Lorbeerholz durchwürzt des Saales Luft,
Haltet Musik bereit, so wie er wacht,

Daß Himmelston ihm Wonn' entgegenklinge:
Und spricht er etwa, eilt sogleich herzu,
Und mit demüt'ger tiefer Reverenz
Fragt: was befiehlt doch Eure Herrlichkeit?
Das Silberbecken reich' ihm einer dar
Voll Rosenwasser und bestreut mit Blumen.
Gießkanne trage dieser, Handtuch jener,
Sagt: will Eu'r Gnaden sich die Hände kühlen?
Ein andrer steh' mit reichem Kleide da,
Und frag' ihn, welch ein Anzug ihm beliebt.
Noch einer sprech' ihm vor von Pferd und Hunden,
Und wie sein Unfall sein Gemahl bekümm're.
Macht ihm begreiflich, er sei längst verrückt,
Sagt er auch was er sei, so sprecht, ihm träume,
Er sei nichts anders, als ein mächt'ger Lord. —
Dies thut und macht's geschickt, ihr lieben Leute;
Es wird ein schön ausbünd'ger Zeitvertreib,
Wird er gehandhabt mit bescheid'nem Maß . . ."

Und später:

„— Du hol' Bartholomeo mir, den Pagen,
Und laß ihn kleiden ganz wie eine Dame:
Dann führ' ihn in des Trunkenbolds Gemach;
Und nenn' ihn gnäd'ge Frau, dien' ihm mit Ehrfurcht:
Sag' ihm von mir, wenn meine Gunst ihm lieb,
Mög' er mit feinem Anstand sich betragen,
So wie er edle Frauen irgend nur
Mit ihren Eh'herrn sich benehmen sah:
So unterthänig sei er diesem Säufer."

So weit Shakespeare.

Und nun Gerhart Hauptmann.

Nach einem knappen Prolog, in dem ein Jäger als Prologsprecher zum Jagdherrn und allen werten Gästen des Schlosses redet und sie bittet, dies derbe Stücklein nicht für mehr zu nehmen, als einer unbesorgten Laune Kind, teilt sich der Vorhang weit. Schluck und Jau, zwei Vagabunden von der lustigen Sorte, liegen vor der

Mauer des Jagdschlosses in der lachenden Morgensonne. Schluck ist kräftig angesäuselt; er weiß noch, was er thut, und ein wenig auch noch, was er spricht. Jau aber ist sternhagelbetrunken. Er schwatzt thörichtes Zeug, kämpft mit dem solchen Zuständen nicht fremden Unbehagen und schläft schließlich grunzend ein.

Der Jagdzug des Fürsten kommt heran. Die Stimmung im Zuge scheint trotz Hörnerschall und Hundegekläff nicht die allerbeste zu sein. John Rand selbst — der Fürst oder unabhängige Lord — ist gefangen in schmachtender Liebe zu Sidselill, einer langweiligen, blonden Schönen, die ihn kokett ihren thörichten Launen dienen läßt.

Karl, der muntere Jagdgast des Fürsten, sinnt auf Spiel und bessere Zerstreuung. Er sieht die beiden bezechten Lumpen im Graben, und seinem tollen Hirn kommt der lustige Gedanke, bei dem schwerträumenden Jau ein wenig den Traumgott zu spielen. Er läßt den Burschen aufheben, behutsam ins Schloß bringen und in ein goldenes Prunkbett legen. Allen Dienern im Hause wird strengstens befohlen, den Erwachenden ehrfurchtsvoll als Fürsten zu begrüßen, ihm ernsthaft zu dienen und mit vielen Bücklingen aufzuwarten. Der wirkliche Fürst aber soll als Leibarzt gelten, und Karl will den Seneschall spielen.

Mit Eifer sind alle bei ihren Rollen.

Jau erwacht. Er ist verkatert und schlaftrunken und glaubt in all der Pracht nur täuschende Reste seines verrückten Traumes zu sehen, die zerfallen werden, wenn er erst den Schlaf aus den Augen gewischt und einen Hering gegessen. Aber nein — er mag die Augen reiben wie er will, es bleibt alles bestehen, die üppige goldene Bettstelle, die betreßten Diener, die sie umstehen, der würdige

Seneschall, der feierliche Reden führt, der gefällige Leibarzt — alles. Er mag mit ärgerlichem Mißtrauen prüfen, mit Angst und Wut — alles bleibt. Er fängt an zu zweifeln; nicht mehr an dem, was ihn umgiebt, sondern an dem, was war. Er hört dem lügnerischen Gerede von seiner „schweren Krankheit“, in der er ein armer Teufel zu sein geglaubt, mit gierigen Ohren zu. Es ist ihm schon lieber so: er hat die Vagabundenjahre geträumt. Und schließlich ist er überzeugt von seiner edlen Abstammung und will seine fürstlichen Rechte auch tapfer genießen.

Aber das lustige Volk auf dem Schloß läßt es damit nicht genug sein. Auf die Fuchsjagd muß er reiten; und beim Bankett sitzen sie steif und ehrfurchtsvoll um den Narren, der auf dem struppigen Kopf die goldene Krone trägt.

Den köstlichen Spaß zu krönen, haben sie den anderen Vagabunden, den furchtsamen, gutmütigen Schluck, in Weiberkleider gesteckt und wollen nun dem schon wieder halbbetrunkenen Jau einreden, daß dieses blondlockige, hüpfende Ungetüm seine Frau sei, die durchlauchtigste Fürstin. Aber er jagt sie davon. Eine Frau mit einem Bart — abscheulich! Dann trinkt er sich, renommierend mit seinen Ahnen und seinen Reisen, dazwischen wieder in die alten Erinnerungen verfallend, einen neuen Rausch an.

Der wahre Fürst ist des Spiels müde; der betrunkene Tölpel beginnt ihn zu langweilen. Er befiehlt, daß man ihm den Schlaftrunk reiche.

Und schlafend, wie er ins Schloß kam, wird der arme Jau nun in seinen alten Lumpen wieder aus dem Schloß getragen. Er erwacht am andern Morgen im taufrischen Graben; zuerst kann und will er nicht be-

greifen; dann aber mit Schlucks Hilfe besinnt er sich. Der Fürst, der wiederum zur Jagd zieht, schenkt ihm einen Beutel und ein paar gute Lehren. Die guten Lehren hört er nicht, aber den Beutel — will er vertrinken . . .

* * *

So endigt Gerhart Hauptmanns neueste Komödie, die der Dichter, da er nun einmal jedes Bühnenwerk mit einer neuen Bezeichnung zu schmücken liebt, diesmal ein „Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen“ nennt. „Schimpf“ natürlich im alten Sinne des Worts.

Und wenn ich mir die Handlung recht besehe, so haben zwei Leute recht behalten; zwei sehr verschiedene Leute, ein kleiner Lebender und ein großer Toter. Der große Tote, William Shakespeare, hat, wie ich oben gezeigt, in seinen knappen Andeutungen fast den ganzen Plan, die ganze Exposition und manchen Wink für die Ausführung gegeben. Und der kleine Lebende, mein eifriger Lehrer beim Frühschoppen in „Einhorn“, hat recht behalten, wenn er, von der „Versunkenen Glocke“ redend, sagte: „Mir scheint, Hauptmann ist noch nicht fertig mit dem Stoff und mit dem Gedankengang. Sehr möglich, daß er mal auf all das, was in der ‚Versunkenen Glocke‘ anklingt, auf Traum und Größenwahn und all das zurückkommt. Aber als ein Ironischer, als ironischer Realist“.

Und als ironischer Realist ist er darauf zurückgekommen. Den Lumpen Jan hat sein schöner Traum von Thron und Glanz und Herrlichkeit nicht gebessert, nicht geheilt; sein Traum hinterläßt ihm den Jammer, den jeder andere Rausch ihm auch hinterlassen hat. Und das einzig Reale, das er zurückbehält von diesem Ausflug in die nun auf ewig verschlossenen Märchenlande, den strammen Beutel, geht er zu vertrinken, wie er ge-

wohnt ist, die lumpigen Kreuzer zu vertrinken, die ihm sonst wohl das Mitleid in den schäbigen Hut warf.

Und eine andere, fast noch schärfere Ironie klingt durch in den Worten, mit denen ihm der gutmütige Kerl, der nicht so stolz ist, wie der rasch von solchem Spiel gelangweilte John Rand, seinen unverlangten Trost spendet:

„— — — — — — — — Ich bin
„Im Grund ein armer Schlucker, so wie du,
„Und wenn du knirschend überm Branntwein lachst,
„So ist dein Lachen meinem sehr verwandt,
„Wie ich's, schmarotzend an des Fürsten Tafel,
„Mitunter lachen muß. Geh', trink und denke:
„Es schwamm durch deinen Traum ein leckes Faß,
„Das süßen Muskateller dir geregnet.
„Erinnre dich daran und freue dich,
„Doch greife nicht nach Wolken, guter Freund!"

Nach Wolken aber haben sie beide gegriffen: der schweifende Meister Heinrich, der über den Wolken die Melodien rauschen hörte, die er preisen und einfangen wollte in das zerbrechliche Werk seiner Hände, in das Glockenspiel, das nie vollendet ward. Und die Berggeister haben gelacht und geweint über sein eitles, nutzloses Beginnen. Der andere aber, der struppige, ruppige Jau, hat über den Wolken eine Krone gesehn und hat mit dreisten, plumpen Fingern nach der gleißenden Wolkenkrone gegriffen. Und der fürstliche Hof, der so hoch über dem ungebildeten Strolch steht, wie die Berggeister über dem nach Schönheit ringenden Meister Heinrich, hat viel Spaß und Kurzweil gehabt mit dem närrischen Tölpel. Der geniale Schwärmer ist an der Enttäuschung gestorben; an seiner unerfüllten Sehnsucht hat er sich den Tod getrunken. Der robuste Bauer zieht die leere Hand heil aus den Wolken zurück. Er ist erstaunt, enttäuscht, aber

nicht gebrochen. Und was der Edlere mit dem Leben bezahlt, das giebt für den Gemeinen nur Stoff zum breiten, prahlerischen Geschwätz bei dummglotzenden Gesellen auf der Bierbank ...

So scheint mir Gerhart Hauptmann in „Schluck und Jau" über Shakespeare zu sich selbst zurückgekehrt zu sein. Ich kann nicht einstimmen in den Chor derer, die — fast scheint's ein wenig triumphierend — immer wieder von dem großen, berechtigten „Mißerfolg" dieses seltsamen Spiels reden.

Wahr ist: es hat am „Deutschen Theater" eine laue Aufnahme gefunden; es hat viele befremdet und einige Jünglinge, die vor noch nicht allzulanger Zeit noch ihr „Odi profanum vulgus et arceo — Favete linguis . . ." brav und geistlos skandierten, zu einigen schrillen Aeußerungen des Mißfallens hingerissen. Berechtigt erscheint mir das nicht. Es steckt viel Kräftiges und manches Schöne in dem Stück, das bei der Lektüre — die einen Akt mehr bietet, als die Aufführung — entschieden noch gewinnt. Obschon das „Deutsche Theater" in Rittner einen Jau besitzt, dessen wundervolles Spiel jeden Vergleich mit den ersten Größen der Schauspielkunst aushält.

Was uns aber das Stück himmelhoch über die übliche Marktware erhebt, das ist die Erkenntnis, die überzeugend aus so mancher Scene quillt: mag es Schwächen haben und Fehler, Flüchtigkeiten und Längen aufweisen, mag es auch nur „einer unbesorgten Laune Kind" sein — es ist das Kind eines Dichters.

* *
*

Und diese Freude, das Kind eines Dichters begrüßen zu dürfen, haben wir noch einmal gehabt in diesem

verflossenen Monat. Und darum ist er kein verlorener, und wäre das übrige, das er gebracht, noch kleiner und unerfreulicher gewesen, als es war.

Wir haben Gabriele D'Annunzios „Gioconda“ gesehen, ein Stück, das die „Secessionsbühne“ in dem „Neuen Theater“, das sonst nur noch den thörichtsten Schwänken dient, zur Darstellung brachte. Die Duse, die an andern Orten ihre einzige Kunst in den Dienst D'Annunzios gestellt hat, wollte zu Anfang des Winters das Stück bei uns einführen. Durch eine Reihe kleiner, dummer Zufälle wurde nichts aus diesem Plane. Nun haben wir es mit Rosa Bertens in der tragenden Rolle gesehen, und es hat, obschon der vorzüglichen Schauspielerin gerade zu dieser Dulderin manches abgeht, den Erfolg gehabt, den es verdient.

Der Bildhauer Lucio Settala besitzt in seiner Gattin Silvia eine herrliche Frau, die ihn glühend liebt, deren Liebe unendlich ist im Sichhingeben, im Verzeihen. Da lernt er in Gioconda Dianti das Weib kennen, das er für seine Schöpfungen braucht, dessen wundervoller Leib ihm die ganze weihevolle Offenbarung des Weibes, der Schönheit bedeutet. Er hat schon ein unsterbliches Werk nach ihr geschaffen; da, mitten in der Arbeit an einem zweiten, verwirren die Leidenschaften völlig seine arme Seele; er legt, dem Wirrsal zu entgehen, Hand an sich und verwundet sich schwer.

Silvia pflegt ihn mit rührender, verzeihender Liebe. Aber da sie hört, daß die verhaßte Feindin in ihres Gatten einsamem Atelier täglich auf die Rückkehr des kaum Genesenen wartet, beschließt sie selbst, ihr die Thür zu weisen. Doch sie hat sich in der Feindin geirrt. Sie findet nicht das freche Modell, sondern das Weib, das

sich im heiligen Rechte glaubt, das sich selbst als die edlere, treibende Kraft in diesem Mann, als die Seele seiner Kunst empfindet. Eh' er ihr selbst gesagt hat, daß sie gehen soll, wird sie nicht gehen. Da lügt die gequälte Silvia: er hat mich geschickt, dich gehen zu heißen.

Nun bricht in der Tiefverletzten die ganze Wut der Rachsucht los; sie will, dem Treulosen zur Strafe, sein Werk vernichten, das er nach ihr geformt. Im Atelier ringen die beiden Frauen in Liebe und Haß um sein fast vollendetes Werk, das Riesenbild wankt, stürzt — und zerschmettert Silvia die schönen, mitleidigen Hände, die Hände einer Pietà ... Das ist der Höhepunkt des Stückes.

Im letzten Akt sehen wir nur noch, wie die verstümmelte Frau mit unsäglichem Schmerz ihr Töchterchen einweiht in das furchtbare Geheimnis, daß die Mutter es nie, nie mehr wird streicheln, wird liebkosen können. Und von Lucio erfahren wir, daß er zu Gioconda Dianti zurückgekehrt ist und fieberhaft arbeitend an neuen Wunderwerken langsam in dieser Leidenschaft als Künstler groß wird und als Mensch dahinsiecht.

... Der Vergleich des Stoffes, den der mitten im Leben stehende Italiener hier behandelt, mit dem Stoff des Dramas, das der nordische Dichter jüngst als seinen „dramatischen Epilog“ bezeichnete, liegt sehr nahe. Und mich wundert's, daß unter den vielen, die den neuesten Ibsen unmittelbar nach seinem Erscheinen unter die kritische Lupe nahmen, so wenige diese ganz von selbst sich bietende Aehnlichkeit entdeckten. Hier wie dort der Künstler im Banne seines Modells, das hier wie dort der Dichter nicht einfach als das seinen Körper zum Studienobjekt darbietende Weib, sondern als die Göttin und Hüterin der

heiligen Pflichten des Genies gegen sich selbst aufgefaßt wissen will. Hier wie dort der Künstler, der sich nach einem höheren Gesetz hinwegsetzen zu dürfen glaubt und hinwegsetzt über die engen Schranken des Herkommens, des Rechts, der bürgerlichen Ordnung. Hier wie dort ein Held, der zu Grunde geht an dem, was er als freies Recht seines Genies in Anspruch nimmt.

Aber während der nordische Magus all diese Gedanken künstlich verbirgt in ein geheimnisvolles Gewebe dunkler Worte, mystischer Andeutungen, und den Schleier seiner seltsamen Dichtung breitet über das Schicksal dieser dem Untergang geweihten Ausnahmenaturen, gießt der Italiener den leuchtenden Zauber seiner bilderreichen und doch so klaren Sprache wie ein herrliches, durchsichtiges Florgewand um seine Figuren, und über dem schweren menschlichen Schicksal wölbt sich der gesegnete blaue Himmel von Florenz.

Niemals werden Menschen so sprechen, wie die Menschen der „Gioconda“. Sie müßten denn alle in diesem kleinen Kreis D'Annunzios Geist und Anmut besitzen. Aber daß sie alle mit seinen Worten sprechen, macht sie uns nicht unnatürlich. Man sagt so oft und mit Recht, daß Ibsens scheinbar so schlichte Sprache unter der Decke des nicht ungewöhnlichen Ausdrucks das Ungewöhnliche berge, manch heimliche Beziehung, manch seltsam mystischen Wink über die Grenze des Heute hinaus. Aber mit demselben Recht kann man dem Italiener D'Annunzio zugestehen, daß seine Sprache einer Decke gleicht, auf der in Gold und Silberfäden und in seltenen Farben Blumen von fremdartiger Schönheit gewirkt sind; ein Kunstwerk, das an die alten wundervollen Altardecken gemahnt, die in den stillen, schattigen Kirchen in des Dichters

Heimat wohl ein alter Küster den Fremden zeigt, ehrfurchtsvoll nur mit den Fingerspitzen das köstliche Gewebe berührend.

Was aber den Inhalt der „Gioconda" betrifft, so heißt es sehr oberflächlich urteilen, wenn man in diesem ernsten Stück nur eine neugewendete Ehebruchsgeschichte sieht, wie sie in Frankreich alle Tage und in Deutschland jeden dritten Tag geschrieben wird. Der arme Silvio Settala ist nicht der Sklave einer schöngewachsenen Dirne; er ist das Opfer seines Königstraumes. Sich verteidigend vor Cosimo Dalbo, seinem Freunde, der ihn retten und zurückführen will aus seiner Traumwelt zur lebendigen Liebe, sagt er selbst:

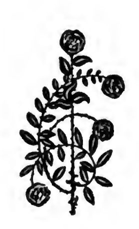
„Die Augenlider eines Wesens, das du liebst, senken sich, und Schatten umkreist dich, wie Wasser eine Insel. Sie erheben sich: Sommergluten versengen die Welt. Wieder eine Bewegung: deine Seele zerfließt wie ein Tropfen; eine andere und du bist der König der Welt."

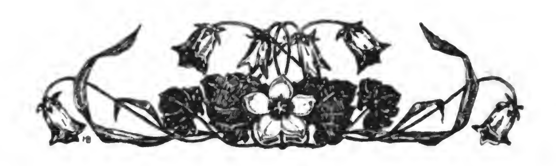
Und die Schönheit dieser Geliebten, die ihn erhebt und erniedrigt, weiß er in tausend Statuen lebend, in tausend Statuen, die nur noch im Marmor schlummern und warten, daß er, ihr König, sie weckt ... Aber voll Sehnsucht nach diesem seinem Königreich war er nicht Herr seines Todes und wird, gerettet, nicht mehr Herr seines Lebens sein. Und in der letzten qualvollen, reuvollen Stunde seines Erdenseins wird er erkennen, daß er gethan hat, wovor der weltkluge Freund des Fürsten den dummen Pseudokönig Jan gutmütig warnt: er hat nach Wolken gegriffen ...

Und das eine Lebenswerk, das er in all dem Marmor sah, wird nie vollendet werden. Er hat nicht die Kraft, König zu sein und das Wort zu sprechen, das

all die tausend im Marmor schlummernden Statuen zum Leben weckt. Er wird zu Grunde gehen und dahinsiechen unter dem lachenden Himmel des Südens, wie der Meister Heinrich in den Wäldern der schlesischen Berge.

Sie haben beide dasselbe verloren, und nur der robuste Bauer, der dummpfiffige Jan, erträgt den Verlust eines geträumten Königreichs ohne dauernden Schaden. So einer lebt sein unköniglichēs Leben weiter, bis ihm in der Trunkenheit eine mitleidige Kellertreppe das Genick bricht.





Die Katakomben der Kapuziner.

Draußen vor der Porta Nuova von Palermo führt eine kleine Straße zum alten Kapuzinerkloster.

Es hat keinen empfehlenden Stern im Bädecker, das Convento de' Capucini; es hat keinen berühmten Kreuzgang, keine ragenden Granitsäulen und keine prunkvollen Mosaiken, die das Leben der Madonna in wundervollen Farben schildern. Keine getriebenen Bronzethüren verschließen seine kleine Kapelle; keine wunderthätige Reliquie liegt Gnaden spendend in goldenem Kästchen unter der flackernden ewigen Lampe. Keine große Erinnerung an die Kunst von Byzanz, an die Herrschaft der Mauren weiht seine öden Säle. Kein Heiliger hat darin zur Ehre des Glaubens gelitten; und sein Glöckchen hat nicht, wie jenes andere mitleidlose Glöckchen in der nahen Kuppel von S. Giovanni degli Eremiti das schauerliche Blutbad der Sizilianischen Vesper eingeläutet.

Es ist ein Kloster, so scheint's, wie viele andere Klöster Siziliens und Unteritaliens und lohnt kaum für ein des Schauens müden Reisenden, den Weg zu machen vorbei am Armenhaus und dem zur Kaserne umgebauten einstigen

Lustschloß, das Wilhelm der Gütige, der letzte aus Tankreds Stamm, vor sieben Jahrhunderten hier erbaut . . .

Die Sonne liegt auf dem schlechten Pflaster des Sträßchens. Schmales grünes Gras bricht zwischen den Steinen hervor. Halbnackte, struppige Vorstadtkinder mit schwarzen, lachenden Augen spielen ihre wilden Spiele die hohen bröckelnden Mauern entlang. Und aus dem nahen wundervollen Orangengarten, der einst zum Park des Lustschlosses La Cuba gehörte, duften die Orangen bis hierher . . .

Aber die Einheimischen werden ernst, wenn sie von dem Convento reden. Und den Fremden, die im Hôtel Trinacria schwatzend beim feurigen Sizilianer sitzen, den Blick auf das bunte Leben der Marina gerichtet, schleicht plötzlich ein eisiger Schauer über den Rücken, wenn sie an das stille Kloster der Kapuziner denken und an alle die Toten seiner kühlen dämmrigen Keller . . .

Vor zwanzig Jahren hat die italienische Regierung befohlen, daß die toten Palermitaner sollen zur Ruhe gelegt werden, wie alle anderen Sterblichen: unter die Erde. Den Lebendigen auf der herrlichen Insel hat man damals noch nicht allzuviel von Rom aus vorzuschreiben gewagt. Aber den Toten hat man den Weg gesperrt in die Katakomben des Kapuzinerklosters, wo die Leichen ihrer Väter, in Mänteln und Kutten an die hohen Wände gehängt, langsam vertrockneten, bis nur noch bekleidete Skelette mit ein paar Haarbüscheln an den eingesunkenen Schläfen, ein paar lederartige Hautfetzen an Wangen und Händen, zwischen ihresgleichen hingen.

Jetzt dehnt sich hinter dem Kloster der neue Friedhof. Es ist wohl einer der schönsten Gottesäcker der Welt in seiner erhabenen Einfachheit, in seinem sonnigen Frieden.

Nirgends überladene Monumente, kein ruhmrediger Prunk, keine Glasperlen und kein Flitter. Nichts von alledem, was sonst so oft die schönen Ruhestätten der Wandermüden im südlichen Italien entweiht. Auch keine Blumen. Nur weiße, flache Steine. Dazwischen ein paar schlichte Kreuze und Urnen. Alles weißer Marmor. Und zwischen dem vielen, weißen Marmor, wie riesige dunkle Pfeile, die unbewegt in den tiefblauen Himmel zielen, die herrlichen schlanken Cypressen, die den alten Heidengöttern heilig waren. Aus den nahen blütenreichen Gärten aber, die dem Leben geweiht sind, strömt ein unbeschreiblich süßer Wohlgeruch über die ernsten Wege; und Schmetterlinge, die sonnentrunken von Garten zu Garten gaukeln, ruhen, in leisem Atmen die Flügel hebend, lebendige Sinnbilder der Unsterblichkeit, auf den schimmernden Kreuzen …

Unten aber in den Katakomben ist das Bild dasselbe geblieben, wie vor zwanzig Jahren. Keine Hand hat gerührt an die Toten und ihre Stätte. Mancher Schädel ist tiefer herabgesunken auf die Brust; manche Knochenhand hält in den gelben Fingerknochen nur noch ein paar dürre drahtumsponnene Stiele als letztes Restchen eines blühenden Straußes, den ihr vor einem Menschenalter oder mehr die Liebe behutsam zu dem Rosenkranz gesteckt, der die gefalteten Hände zusammenhielt. Aber keiner von all den Hunderten und Aberhunderten von Toten, die da neben- und übereinander an den Wänden der Kellergewölbe mit leeren Augenhöhlen und klaffenden Kiefern ihr stummes Lied der Vergänglichkeit singen, hat sich von seinem Platz bewegt. Ein weißes Schildchen auf der Brust — manchmal sauber gerahmt und mit schönen bunten Initialen geschmückt, wie eine alte Bibel; manchmal mit rohen Schriftzügen ohne Spruch und Schmuck — belehrt uns, wie sie

im Leben geheißen, alle diese stillen, weißen Brüder. Auch wohl welchen Beruf sie ausgeübt, wann sie geboren, wann sie gestorben. Und zuweilen noch, wer um sie getrauert hat, damals vor Jahren, vor vielen, vielen Jahren . . .

Außer den Ordensbrüdern und geistlichen Würdenträgern sind es wohl nur die reichen Palermitaner gewesen, die in dieser schauerlichen Gruft ihren Platz bekommen konnten. Die Armen hat man, wie an anderen Orten, auch im Schatten des Monte Pellegrino irgendwo in die fruchtbare Erde gelegt. Aber die Begüterten durften den Schmerz ihrer Hinterbliebenen durch die Grausamkeit mehren. Kinder, die zitternd an der Hand der pietätvollen Mutter, vom Bruder Pförtner mit der Fackel geführt, die dunkle Kellertreppe hinabstiegen, durften mit Entsetzen sehen, wie der tote Vater, der nicht mehr zu ihnen sprach und sich nicht mehr regte, ein immer vergnügteres Gesicht machte. Denn — es ist schauerlich zu sagen, aber jeder, der es gesehen, wird es mir bestätigen — diese Toten scheinen alle zu lachen, zu pfeifen und zu singen. Dicht aneinander gelehnt, alle in den gleichen grauen Kutten, die Köpfe vorüber fallend oder zur Seite geneigt, die Kiefer schief geöffnet — gleichen sie einer Rotte betrunkener Soldaten, die untergefaßt und singend auf den lebendigen Eindringling zuwankt, ihn zu verhöhnen, Händel zu suchen, ihr Mütchen zu kühlen an dem Wehrlosen . . .

Die Luft in diesen seltsamen unterirdischen Gewölben, die den Verwesungsprozeß hemmt und die Leichen dieser einst Begüterten langsam austrocknet und dörrt, arbeitet mit einem wahrhaft grimmigen Humor. Der frühgebrochenen Jugend läßt sie die Locken vom Haupte fallen und krümmt ihren Rücken; und zwischen den Ahnherrn, die

das Leben schon zerbrochen hatte, längst ehe sie der allzulang säumende Tod als Unbrauchbare hierher warf, kommt der Jüngling daher, von dem das vergilbte Brustschild erzählt: „Er starb im Alter von zwanzig Lenzen, und mit den untröstlichen Eltern weinte um ihn seine Braut.“

Als mich damals — es sind ein paar Jahre her — der weißbärtige Pförtner durch diese schauerlichen Hallen des Todes geleitete, sprach er kein Wort zu mir. Und dieser schweigsame Führer, der, selbst schon dem Ende so nah, gleichgiltig die Reihen der singenden Toten entlang leuchtete, machte diesen Gang durch das Todesreich noch schauerlicher und erhöhte den starken Eindruck dieser Gesellschaft bekleideter Skelette, die des Lebens zu spotten schienen.

Vor einem der Hängenden nur blieb er stehen. Der war in eine graue Kutte gekleidet, wie die andern; sein Kopf, tief auf die linke Seite geneigt, schien die Schulter des starkknochigen Toten neben ihm zu suchen, dem die einst violette Priestermütze tief in die Augen gerutscht war. Von seinem Haupte aber war die Kapuze niedergeglitten und — als habe der Tod Ehrfurcht gehabt vor solcher Lebensfülle — fielen ihm die schwarzen Locken noch reich und glänzend über die Stirn und die gelben Backenknochen. Zu seinen Füßen stand ein verstaubtes, reichgesticktes Kästchen mit blinden Metallbeschlägen; und auf dies Kästchen war die Tafel von seiner Brust herabgefallen.

Der alte Mönch, der mich begleitete, deutete auf die Tafel. Ich bückte mich und las „Luigi . . .“ Der Nachname war verwischt. Und darunter die Zahlen 1862 bis 1878. Nichts weiter. Der Mönch griff behutsam eine

der langen schwarzen Locken und machte mir ein Zeichen, das Haar zu fühlen. Es war weich und geschmeidig, wie das Haar einer Frau, und schmiegte sich zärtlich an meine warme lebende Hand.

Und mit leisem, mitleidigem Lächeln seinen Greisenkopf wiegend, sagte der alte Mann neben mir nur: "Troppo giovane!"

Dann ging er mit seinen schlürfenden Sandalen weiter. Auf dem ganzen Weg hat er kein Wort mehr gesprochen.

Es hat mir noch lang, lang in den Ohren geklungen dieses: Troppo giovane! Von allen jenen Priestern und geistlichen Würdenträgern, die da unten im Gewölbe des Convento de' Capucini modern, bewahre ich heute kein deutliches Bild mehr; nur der Gesamteindruck der grauenvollen Totenkammer voller weißer Knochen und lachender Schädel ist mir geblieben. Aber jenen einen seh' ich noch immer deutlich vor mir, heute, wie damals; sehe seine schlaffherabhängenden noch mit gelber Haut überzogenen Hände, die nach dem reichgestickten Kästchen zu seinen Füßen zu verlangen scheinen; sehe den müden Kopf mit den leeren Augenhöhlen und den blendend schönen Zähnen, der die Schulter des Nachbars sucht, und spüre noch das reiche, seidenweiche Lockenhaar, das ich damals durch die scheuen Finger gleiten ließ. Und ich höre dicht an meinem Ohr den alten Mann, dem jetzt wohl schon ein schlanker Pinienschatten auf sein weißes, marmornes Häuschen fällt draußen im Garten der Kapuziner, leise und mitleidsvoll in den grauen Bart murmeln: Troppo giovane!

Zu jung! Zu jung! . . . Es ist die unbarmherzig gemähte Jugend, die uns im Innersten ergreift und erschüttert. Die Jugend ist das Leben; und das Leben, das

nur vorwärts drängt und nicht zurückschauen will, ist die Jugend.

Es ist ein unsagbar schauerlicher Anblick, der Jugend von einst heute in ihr zur Leidensfratze verzerrtes Antlitz zu sehen. Es war eine grausame Sitte, die den Sechzehnjährigen nicht der gütig verhüllenden Erde zurückgab und die uns heute das hohnvolle Spiel zeigt, das der Tod in stillem Gewölbe mit dem Frühling der Menschheit treibt ...

* * *

Jugend ist Leben. Jugend ist Blühen. Jugend ist Frühling.

Und wenn dieser lebendige, blühende Frühling vergiftet wird, wenn ihn frühes Alter und der Hauch der Verwesung beschleicht, wenn ihm krankhafte Träume seine goldene Zuversicht nehmen und sein schwärmendes Heldentum, dann ist der Schaden für Generationen unermeßlich. Dann zeigt uns die Jugend von gestern leicht das gelbe, vertrocknete Gesicht jener Jugend, die im düstern Klostergewölbe von Palermo tief unter der Erde mit verzerrtem Munde zu lachen und zu singen scheint; jener Jugend, die aus leeren Augenhöhlen spöttisch in eine tote Welt starrt und den Schädel mit den noch immer üppigen Locken kampfmüde auf die Schulter der verschrumpften Nachbarleiche legt.

Den Menschheitsfrühling voller Knospen, voll Hoffnung und Werdedrang, wie ihn die Jugend bedeutet, hat kein Dichter schöner bezeichnet, als Goethe, der aus seiner eigenen olympischen Jugend, die kraftvoll die Speere nach großen Zielen warf, im Alter noch die Weisheit und Erkenntnis schöpfen durfte. Wir müssen in unserer Jugend nichts sein, aber alles werden wollen,

hat er gelehrt, und besonders nicht öfters stille stehen und ruhen, als die Notdurft des müden Geistes und Körpers erfordert.

Liegt in diesem knappen, klaren Satz nicht schon alles, was die rechten Wege der Jugend zeigt und ihren thörichten Mißbrauch richtet? Was ist es anders, das zornige Philosophen an der Jugend von heute tadeln und spitzzüngige Satiriker an ihrem müden Gebaren verspotten, als daß die Jugend von heute, den Goetheschen Satz willkürlich verkehrend, nichts werden und alles sein will.

Junge Bürschchen, die noch die Splitter der Schulbänke in den Kleidern haben, schwatzen prahlerisch von ihrer „Leidensgeschichte", vom Martyrium ihres Gehirns. Pomadisierte kleine Gecken, denen krampfhaft ehrgeizige Bankiersfrauen, die in der Rahel-Rolle gastieren möchten, beim ästhetischen Thee erlauben, ihre üblen Kellnerinnen- und Ladenmädchen-Geschichten in cynischer Breite auszukramen, sprechen und „dichten" verächtlich „vom Weibe". Und neurasthenische Bengels, die einen gediegenen Bildungsgang durch sprunghafte Lektüre nervöser Bücher zu ersetzen suchen, spötteln achselzuckend, daß es nicht verlohnt, sein Innerstes der dummen Welt zu zeigen, die einen Sokrates vergiftet und einen Giordano Bruno verbrannt hat ...

Sie alle aber, diese Wurmstichigen, stimmen darin überein, daß sie, frühzeitig mit der Weisheit aller Jahrhunderte getränkt, fertig sind in ihrem erhabenen Urteil über die letzten Geheimnisse der Erde und des Himmels, an die früher die Weisesten mit eisernem Fleiß ein ganzes Leben der Aufopferung und rastlosen Arbeit gesetzt. Hört sie nur urteilen: sie sind alles und wollen nichts mehr werden. Sie betrügen sich selbst um den herrlichen lachenden Menschheitsfrühling, betrügen sich um ihr eigenes

Teil an Sonne, Mailust und Fruchtbarkeit. Und das alles, um vorzeitig in den Augen der verblüfften Mitwelt als Gereifte zu erscheinen, ja mehr als das: als greisenhaft Erfahrene, die den Himmel verleugnen und der unnützen Welt grollend ihre Kräfte versagen.

Zwischen dieser schlottrigen und schnoddrigen Jugend von heute und der Jugend Goethes und Schillers, der Stürmer und Dränger und der Romantiker, liegt eine Kluft von tausend Jahren — so scheint es. Diese Jugend gleicht nicht mehr jenem herrlichen Geiste, der aus seinen Freuden die Erkenntnis und aus seinen Erkenntnissen die Freude nahm. Der prometheische Trotz ist von diesen Früh-Greisen gewichen und hat dem spöttischen, mißachtenden Lächeln Platz gemacht, mit dem zu andern Zeiten nur die Krüppel und Lahmen dem Spiel der Gesunden zugeschaut haben. Ihr Lachen erinnert nicht an jenes helle Siegfriedlachen vor dem Kampf mit Drachen und Riesen; es ist das lautlose, die müden Züge verzerrende Lachen jenes Unglückseligen, den mitten aus dem Leben der Unbesiegbare in den dunklen Kapuzinerkeller warf zwischen tote Würdenträger und modernde Priester und der nun zum Hohn unter dem jugendlich weichen Gelock die trockenen Lippen zerrt ...

Troppo giovane!

* * *

Auf diese Jugend, deren ödes jammervolles Dasein kein Ehrlicher wird leugnen können, auf diese trostlose Jugend, die man fin-de-siècle nannte und die trotzdem in das neue Jahrhundert mit hinüber gebummelt ist, hat der Hamburger Otto Ernst eine Satire schreiben wollen. Das war ein verständiger Gedanke.

Herr Otto Ernst ist Lehrer, hör' ich, und hat somit wohl oft Gelegenheit gehabt, zu erkennen, daß noch gutes, brauchbares Material im jüngsten, noch nicht flüggen Nachwuchs steckt. Wie die Bazillen des Pessimismus und des Uebermenschentums dieses gute Material später angesteckt, krank gemacht und um Jugend und Kraft betrogen, das mag er — obschon selbst erst in den besten Mannesjahren — schon mit Aerger und Zorn unter seinen Augen erlebt haben. Als er sich hinsetzte, dagegen zu eifern, war er ein zorniger Satiriker; als er befriedigt aufstand von der Arbeit, war er ein zahmer Lustspieldichter. Er hat mit Skorpionen züchtigen wollen, als er begann; und als das fünfaktige Lustspiel fertig war, hatte er nur ein bißchen mit der Peitsche geknallt. Gerade so viel, so laut und so lustig, daß niemand befürchten konnte, er würde einen derben Hieb thun. C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre! In Berlin durfte man davon schon überzeugt sein, ehe sich der Vorhang hob. Denn das Stück erschien im Schauspielhaus. Dort knallt man wohl, aber man schlägt nicht zu. Höchstens mit historisch echten Ritterschwertern auf historisch echte Kettenhemden, unter denen historisch unechte Herzen schlagen oder doch zu schlagen vorgeben.

Dem Stück des Herrn Otto Ernst — er nennt es eine „deutsche Komödie" — ist die Ehre widerfahren, häufig als ernste Satire genommen zu werden. Das verdankt es dem Stoff, nicht der Behandlung. Es ist ihm auch die mehr Gewinn bringende Ehre widerfahren, auf allen größeren Bühnen erscheinen zu dürfen. Das verdankt das Stück der Behandlung des Stoffs, nicht dem Stoff.

Seine Helden kommen nicht aus dem Gewölbe der Kapuziner, wo er das tote, falsche Lächeln dieser früh

Vertrockneten studiert hat, sondern aus der Rumpelkammer des immer noch zur Philisterfreude lebendigen Benedix. Aber sie sind mit Geschick zu amüsanten, manchmal sehr lustigen Puppen umgewandelt und modernisiert. Wäre es dem Verfasser geglückt, diese grell humoristischen Figuren auch noch durch einen stärkeren Handlungsfaden zusammenzuhalten, so ginge sein Lustspiel von der „Jugend von heute“ auch vielleicht noch über in die Hände der lachenden „Jugend von morgen“. Vielleicht —

Die Handlung ist dürftig. Ein junger Midiziner ist in die Hände zweier „Modernen“ gefallen, zweier Jünglinge, die — jeder auf seine Weise — die Fertigen posieren. „Und warum soll ich nicht der Weltgeist sein?“ sagt der eine von den beiden, der Lyriker, gesprächsweise. Gedacht sind die beiden als — stark karikierte — Typen aus dem Kreise jener Herrchen, die an den Marmortischchen der Kaffeehäuser so gerne die Uebermenschen spielen, mit ihren aus Nietzsches Reichtum gestohlenen Phrasen groß und wichtig thun und vielleicht in seltenen einsamen Stunden aus einem ekelvollen Einblick in sich selbst und ihre neidgeschwollene Erbärmlichkeit das immer neue Gift nehmen, mit dem sie alles Sterbende, Hoffende, Gesunde bespritzen und besudeln. Der eine von beiden, Erich Goßler, ist der Aristokrat im Verachten, der andere, Egon Wolff, der Plebejer. Jener verlangt das Leben wenigstens in gewissen ästhetischen Grenzen nutzlos zerrinnen zu sehen; dieser verachtet alle Form, wie er die Reinlichkeit verachtet. Es ist nicht übel gedacht, daß gerade Goßler, der hyperästhetische reinliche Aristokrat, der Philosoph, der Feind der sauberen Wäsche aber Wolff der Lyriker ist. In dieser Figur des Lyrikers scheint der Verfasser dem Fernerstehenden am meisten zu karikieren.

In Wahrheit hält er sich gerade in dieser Figur am meisten nicht nur an das Mögliche, sondern an das vorhandene Vorbild. Dieser Egon Wolff trägt unter dem Beifallsjubel eines verständnisinnigen Kreises das folgende erhebende Gedicht vor:

„Heute drücken mich meine Stiefel.
Der Schmerz bohrt sich
Wie ein Korkzieher
In meine Zehe.
Warum muß ich gerade heute immer an jenes Weib denken,
Das mich so polypenfingerig umklammert hielt
Diese Nacht?
O Liebe! Liebe!!
Du bist das Unklare —
Und Gott ist das Unklare —
Darum bin ich Gott!
Ja — Gott bin ich!
In meiner Linken dampft der blaue Mond,
In meiner Rechten brüllt die Sonne —
Meines Donners Wolken hangen
Schwer herab auf meine Welt!"

Das scheint Wahnsinn. Sogar Wahnsinn ohne Methode. Ist es auch. Und doch wäre aus ganz modernen Sammlungen wohl ein Dutzend solcher Poesien auszulesen, die genau so ernsthaft gemeint sind und genau so blödsinnig wirken. Die Dichter, in deren Linken der blaue Mond dampft, in deren Rechten die Sonne brüllt, sind die Führer im Zuge der Welt- und Menschenverachtung. Es geht ihnen umgekehrt, wie dem König im „Talisman". Eine heuchlerische Gemeinde behauptet, hinter dem prunkvollen Kleid ihrer Worte auch lebendige Gedanken zu sehen. Die Ehrlichen aber sehen unter den künstlerisch und eitel drapierten Stoffen — nichts, gar nichts. Und einige Abtrünnige wagen das schon zu be-

kennen. So ist der Zug hinter ihnen — Gott sei gedankt — heute kleiner und unbedeutender geworden. Die Jugend von gestern ist nicht mehr vollzählig unter der Jugend von heute. Mancher ist müde des öden Spiels mit den dampfenden Monden und brüllenden Sonnen und rettet seine allmählich wieder gesundenden Sinne zu verständigeren Zielen.

Die beiden Uebermenschen des Stückes, der eine ein raffinierter, der andere ein naiver Egoist, haben den jungen Helden der Begebenheit, den eben promovierten Mediziner, der durch Fleiß und Forscherglück den Scharlach-Bacillus gefunden, mit ihren verwirrenden Lehren umstrickt. Sie drohen ihn ganz zu verderben und dem schlichten deutschen Bürgerhaus zu entfremden, in dem er geboren und erwachsen, in dem — ohne viel Gerede und Abmachungen als ihm vorherbestimmte Braut — ein liebes frisches deutsches Mädchen aus- und eingeht, wie der Sonnenschein für die beiden Alten. Die beiden Modernen haben mit ihrer neblichen Weisheit dem jungen Unselbständigen Lust und Kraft genommen zur Arbeit. Er ist auf dem Wege, mit den beiden bewunderten Schwätzern sich einzuspinnen in resignierte Weltverachtung und der Welt, die ihm nichts mehr an Freuden zu geben hat, auch die eigene Kraft zu weigern. Da führt ihn — noch rechtzeitig — die Thorheit seines Brüderleins — „schon“ Sekundaner ist das Herrchen — zu besseren Aufgaben zurück. Der frühreife Junge hat mit den beiden Modernen die Künstler-Kneipe besucht, in der eine Handvoll Narren in gegenseitiger Beweihräucherung ihr Vergnügen findet. Unter dem Drucke des Alkohols und der verwirrenden Reden hat der unreife Bursche sich zum Ritter einer Matrosendirne aufgeworfen und dabei einen tüchtigen Stich

in die Achsel bekommen. Blaß, blutend, halbtot wird er nach Hause getragen. Sein Bruder, der Arzt, empfängt, verbindet und betreut ihn. Und am Bett des Genesenden, der seinem raschen, kühnen Eingriff das Leben verdankt, findet der junge Mediziner sich selber wieder. Er sieht ein, daß diese beiden Dekadenten ihn, den sie wie einen Schüler behandelt haben, im Herzen glühend beneiden; beneiden um seine Kraft, um seinen noch ungebrochenen Mut, um das Treibende und Gärende in ihm. Ihre geheuchelte Liebe war Haß gegen den Frühling in ihm. Diese beiden Müden, die sich fertig glaubten mit dem Leben und seinen letzten Fragen, hat die Mißgunst verzehrt, daß er noch ein Werdender war; daß ihm das Bewußtsein noch nicht ganz verloren war: ein Werdender zu sein. Denn das Werden und Sich-werdend-fühlen ist der Frühling, ist die Jugend …

Damit hätte der Satiriker schließen müssen. Aber der Dichter des Familienlustspiels hat noch etwas zu sagen. Regt euch nicht auf, sagt er uns, es geht gut aus. Er geht der Tiefe, die dieser Erkenntnis-Akt verlangt, aus dem Wege, kürzt ihn und flüchtet sich dann in die Breite eines neuen Aktes. Der eine von den Nietzsche-Affen hat sich zum Menschen weiterentwickelt. Er kommt, gesteht, entschuldigt, wünscht Glück zur Verlobung, die natürlich die „deutsche Komödie“ beschließt. Wäre sie sonst deutsch? … Dieser letzte Akt hat mit Kunst nicht viel zu thun. Hübsche Ansätze zur Karikatur in den Bildern der posierenden Uebermenschen, die für die reine Größe des von ihnen verunglimpften Meisters, des Einsiedlers von Sils-Maria, gar kein Gefühl haben, lassen für die Zukunft ihres Schöpfers hoffen.

Und wenn auch der Dichter Otto Ernst, da er die

fertigen Akte befriedigt zusammenschob, nur ein zahmer Lustspieldichter war, so war er doch, — wie ich meine — als er sich niedersetzte, ein zorniger Satiriker. Und an denen fehlt's uns. Die traurigen Gestalten, die noch immer den dampfenden blauen Mond in der Linken halten wollen und in der Rechten die brüllenee Sonne, und deren Herz doch verschrumpft im lichtlosen Keller der Kapuziner hängt — troppo giovane! — verlangen nach einer Peitsche, die sie austreibt, ehe sie den Garten der Dichtung verwüstet haben mit ihrer unreifen Verachtung alles dessen, was Knospen trägt und Früchte verspricht . . .

* * *

Ich habe Goethes schönes Wort citiert, mit dem er von der Höhe reicher Erfahrung die Jugend, ihr Wesen, ihre Grenzen und ihre Größe herrlich definiert. Ich möchte noch ein anderes Wort von ihm anhören, das er zu allen spricht, die von der Jugend Abschied genommen. „Wenn man älter wird“, so sagt er, „muß man mit Bewußtsein auf einer gewissen Stufe stehen bleiben.“

In unserer Zeit, in der die Jugend leider die verderbliche Neigung zeigt, alles Werden und Wachsen zu leugnen und voreilig als Gewordene, Fertige vor uns hinzutreten, nicht als in Fröhlichkeit Suchende, sondern als düster Erkennende, nicht als Vorkämpfer ihrer Ideale, sondern als allwissende Gesetzgeber, muß es eine Freude sein, einem Dichter zu begegnen, dessen Jugend wohl in andere, bessere Zeiten fiel, der aber mit Bewußtsein — wie es Goethe verlangt — gerade auf der Stufe stehen geblieben ist, die seine Jugenderfolge bezeichnete. Wir haben diesen Dichter. Es ist Ernst von Wildenbruch. Es ist schwer, die grellen, schreienden Fehler seiner Dich-

tungen nicht zu sehen; aber es würde schwerer sein, ihn davon zu überzeugen. Er hat den schönen ehrlichen Glauben an sich und sein Werk. Er glaubt nicht an Regeln und Theorien, sondern an seine Kraft. Mitfortreißen will er, nicht überzeugen. Seine Muse ist die Jugend; aus der Hand der Jugend nahm er vor zwanzig Jahren die ersten Kränze; der Jugend verdankt er den letzten.

Alle Vorzüge seines Empfindens und Schaffens wurzeln in der goldenen Jugend, von der Grillparzer sagt: ihr Kopf ist rasch, allein das Herz ist gut. Und alle seine Irrtümer wurzeln in der goldenen Jugend. Aber eben deshalb können wir seinem Schaffen nicht gram sein. Wir lassen lächelnd seine Leidenschaft über uns hinbrausen; denn sie kommt, wie der Frühlingssturm. Mag dieser Sturm toben und thörichtes Spiel treiben mit guten, nützlichen Dingen, mag er rütteln an unseren Wohnhäusern und die ersten Blumen knicken, wir wissen: diesen Wilden hat doch der Lenz geschickt und hinter dem Tollen schreitet der liebe Frühling über die Erde. Möge der Frühling kommen, dessen Vorbote im Sturm die Wildenbruchsche Dichtung war . . .

Wildenbruchs neues Schauspiel heißt: „Die Tochter des Erasmus.“ Es hat im Königl. Schauspielhaus einen lärmenden Erfolg gehabt, der an die ersten guten Zeiten des Wildenbruch-Enthusiasmus erinnerte, da die Jugend einmütig zu dem preußischen Dichter stand.

Hier zunächst die Handlung: Erasmus von Rotterdam, der bekannte Humanist, hat in seinem Herzen neben der Wissenschaft nur noch Platz für die Liebe zu seiner Tochter. Die Mutter des Mädchens, die ihm einst alles gegeben in einer schweren Zeit des Kämpfens und Ringens, hat er hinausgestoßen; nicht in die Armut, aber in die

Oede. Seine Tochter ist seine Gehilfin geworden bei der Arbeit; aber ihr Herz schlummert noch. Sie kennt nicht Liebe, noch Güte.

In Augsburg sieht sie Ulrich von Hutten. Ihn hat der Kaiser gerade zum Dichter gekrönt; er aber bringt großherzig den Lorbeer zu ihrem Vater, den er, ohne ihn je gesehen zu haben, glühend verehrt. Noch begegnet die Jungfrau dem feurigen, schönen Manne, dem der Ruhm die junge Stirn umglänzt, herb, ja spöttisch. Aber als er sich dann zu Mainz, begeistert von Luthers Flugschriften, in brutaler Energie ihr entgegenstellt, um sie zu verhindern, zuzusehen, wie man die Schriften des Glaubensstreiters verbrennt, da liebt sie ihn in Qualen des Zornes. Und diese Liebe zum Mann giebt ihr endlich die Milde, die Weiblichkeit, den Seelenadel, der ihrem herben, klugen Wesen gefehlt.

Aber gerade in dem Augenblicke, da sie den Geliebten gefunden, trennt sich der Mann ihrer Wahl von dem Vater, der ihn nicht mehr versteht. Hutten drängt der neuen Zeit entgegen; Erasmus, ängstlich besorgt um seinen Ruhm und seine Führerstellung in der Gelehrtenwelt, zurückschauernd vor der Berührung mit dem Volk, das sein Teil an dem ängstlich behüteten Wissen haben will, versagt sich und seine Kraft der neuen Bewegung. Er sieht in kleinlichem Egoismus nur den Feind in Luther und in Hutten den Vasallen dieses Feindes. Aber sein Kind verliert er in diesem Kampf. Maria, zum Leben und zur Liebe geweckt, folgt dem Geliebten, rettet mit ihm — in ziemlich gewagter, aber wirkungsvoller Scene — das Leben des Wittenberger Doktors, als er den Wormser Reichstag verläßt, trägt Not und Verbannung mit dem Geliebten und kehrt nur noch einmal in das Haus des

Vaters zurück — Abschied zu nehmen. Denn seine Liebe zu ihr ist nicht stärker, als sein Haß gegen den Schwärmer, der sogar *sein* heiliges Gelehrtenhaupt anzugreifen gewagt.

Im Augenblick, da Maria ins Leben wieder hinausfliehen will, empfängt sie die Nachricht vom Tode Ulrichs von Hutten, und nun zieht sie aus, ihn zu begraben ...

So Ernst von Wildenbruch. Ganz anders die *Geschichte*. Die Thaten des historischen Erasmus waren die Thaten der stillen Gelehrtenstube. Sein Handeln war ein Wandern durch die Welt. Bei Fürst und Patrizier, bei den Gelehrten auf den hohen Schulen und den Lernenden, die zu ihren Füßen saßen, war er willkommen und hochgeehrt. Aber wenn dieser Erasmus auch seine Streitschriften wie scharfgeschliffene Waffen in den Kampf sandte, er selbst, er als Person, entzog sich dem unreinen Gewühl. Dieser ängstliche, vorsichtige, alles Laute und Rohe verabscheuende Mann ist kein Held für ein Drama. Und gewiß kein Held für ein Drama Wildenbruchs.

Wildenbruch braucht *laute* Helden, deren Stimmkraft die wogende Menge bändigt, deren eiserne Faust den letzten Trotzigen an die Wand schleudert; Helden, die mit dem Schwert schlagen und von Erde und Himmel die großen donnernden Worte sprechen. So erfand er den Ulrich von Hutten. Ich sage, er *erfand* ihn. Nicht *so* hat er ihn erfunden, wie er dem einsamen Erasmus, der in seinem „Lob der Narrheit" all seinen gelehrten, gallenbitteren Spott goß über das Heiraten und das Kinderzeugen, in sorgloser Poetenwillkür die liebliche Tochter gab. Aber der vom Leben besiegte Ulrich von Hutten — den Konrad Ferdinand Meyer in seinem Büchlein von „Huttens letzten Tagen" so ergreifend schön gezeichnet hat — ist im Wildenbruch-Stil um- und neugeschaffen. Und

wie der Dichter dieses berauschenden Festspiels dem historischen Erasmus alle jene feinsarkastischen Züge, die bald an Voltaire, bald an Wieland erinnern, mit rauher Hand abgestreift hat, so hat er den dem Tode nahen Ulrich von Hutten zum Träger der eigenen unverwüstlichen Jugend gemacht. In jene Frühlingszeit, da die Geister erwacht waren, trägt er den eigenen Frühling, den er sich durch Kampf und Sieg und Niederlagen gerettet hat.

Ich bin kein Freund dieser grellen, lauten, mit stärksten Mitteln verlockenden Kunst. Ich stelle auch das neue Werk nicht hoch, wohl aber den Dichter und seinen ehrlichen Glauben an die Kraft. Und in einer Zeit, da die Jugend feig und weltmüde sich abwendet von allem, was knospen und blühen will, und ihr Bild mir immer erscheint in der jammervollen Gestalt jenes armen Jünglings, der mit Stricken an die kahle Wand des palermitanischen Klosterkellers geschnürt zwischen den Leichen von Greisen die welken, erstorbenen Lippen zum Lachen verzieht — in solcher Zeit, meine ich, muß man sich fast freuen, wenn das Publikum den Wert eines Dichters überschätzt, dessen Vorzug und Fehler in der Jugend seiner Gefühle wurzeln, dessen Temperament stets nach blauen Höhen strebt und selbst auf Irrwegen so deutsch, so froh, so ehrlich ist.

* * *

Vom lenzfrohen Bekenntnis eines Ewig-Jungen zum düsteren Abschied eines alten, verstandeskühlen Mannes, der in einem „dramatischen Epilog“ die Summe seines Lebens, nein: seiner Werke ziehen will. Von der starkgläubigen Jugend zur skeptischen Untersuchung: was die Jugend wohl wert war. Von Wildenbruch zu Ibsen!

Das ist ein kühner Sprung, den nichts rechtfertigt, als der gutgelaunte Zufall, der nur eine knappe Woche verstreichen ließ von dem rauschenden Wildenbruch-Erfolge bis zu dem Abend, da das Ibsensche Alterswerk „Wenn wir Toten erwachen" einen mehr von der Ehrfurcht vor dem Verfasser, als von der Wirkung des seltsamen Stückes diktierten nicht lauten, aber unwidersprochenen Erfolg gewann.

Ibsen selbst hat jüngst in einer Unterredung den Begriff „Epilog" für sein Drama eingeschränkt. Nur als Epilog jener Reihe dramatischer Dichtungen, die mit „Nora" begannen, will er es verstanden wissen. Nun, diese Dichtungen haben nie ein Ganzes gebildet. Wenn sie aber eines Epilogs bedurften, so war der im „Baumeister Solneß" gegeben.

Denn der ehrgeizige, fleißige Held dieses oft mißverstandenen Stückes läßt sich leicht als eine Personifikation des Dichters selbst denken, der bei allen Erfolgen, die die andern konstatierten, selbst unbefriedigt war von dem, was er erreicht. Die erste Aufgabe des Baumeisters Solneß war es: Kirchen zu bauen. Dann hat er sich das nähere Ziel gesteckt: Wohnhäuser für Menschen. Er wurde bescheidener, sagten die Thoren; er wurde mutiger, sagte er selbst. Da er aber nach den eigenen Plänen das eigene Haus erbaut hat und sich von dem Mädchen, das an ihn glaubt, bewegen läßt, die Fahne des Triumphes selbst auf dem Giebel zu hissen, stürzt er in die Tiefe ... Im Herzen das Gefühl der eigenen Schwäche gegenüber dem letzten Größten, zerschellt seine Kraft. Er ist ein großer Baumeister gewesen für alle, die blind, wie Hilde Wangel, an ihn glauben. Aber er selbst hat es gewußt, in ruhigen Stunden, was die Eingeweihten, die nüchternen Beobachter

seines Schaffens, sich längst zugeraunt. Er plant den Bau wohl, doch er krönt ihn nicht. Denn er ist nicht schwindelfrei.

Ich weiß nicht, warum die zahlreichen Zergliederer des Ibsenschen Genius und seiner Werke nicht in diesem Werk bereits den „Epilog" gesehen haben, das letzte Geständnis. Ich ahne noch weniger, warum er selbst das seltsame Drama vom „Baumeister Solneß" nicht als „dramatischen Epilog" bezeichnet hat, wenn er denn doch einmal diesen etwas gezierten Untertitel vergeben wollte. Vielleicht giebt eine spätere Forschung, vielleicht giebt noch er selbst darüber Aufschluß. Bis jetzt freilich hat der Magier aus dem Norden — und das giebt seiner Weisheit für mein Empfinden den feinsten charakteristischen Zug — wohl Dramen in reicher Zahl geschrieben, aber er hat niemals über seine Dramen geschrieben. Was sie uns nicht selbst sagen, was ihre Figuren uns nicht in halben Worten andeuten und im Handeln und Leiden nahe legen — er selbst, der Dichter, sagt es uns nicht. Nicht seinen hitzigen Freunden, die ihn eifrig kommentieren; nicht seinen kühlen Feinden, die ihn belächeln. Er ist der Moltke unter den dramatischen Schlachtendenkern.

* * *

Die Handlung dieses neuen Dramas ist, wie stets bei Ibsen, einfach. Der Dichter liebt die gedämpften halben Töne.

Auch die Vorgeschichte — sonst wohl ein langsam und behutsam, mit einziger Kunst entschleiertes Drama im Drama — ist einfach und im Gegensatz zu den Vorgängen des Stückes selbst nicht seltsam, noch befremdlich.

In jungen Jahren, eben erst zum Schöpfer erwacht, hat der Bildhauer Arnold Rubek ein Mädchen geliebt.

Als Künstler. Zum hochheiligen Werk der Schöpfung wurde sie ihm, an das sich nur mit anbetenden Gedanken rühren ließ. Sein junges, thörichtes Herz verhüllte der Aberglaube, wenn er sein herrliches Modell in irdischer Sinnlichkeit begehre, so würden seine Gedanken unheilig werden, er würde nicht die Kraft finden, zu Ende zu schaffen. So hat er damals in fiebernder Selbstkasteiung das wundervolle Werk vollendet: das reine Weib, wie es am Auferstehungstag ohne Verwunderung über Neues, Ungeahntes dem Weckruf folgt.

Sein Werk hat die Welt erobert. Es hat ihn berühmt gemacht. Denn nun kommen die „Aufträge".

Feig, kampfmüde, bequem hat er sich nach jenem ersten großen Sieg von seinem Modell abgewendet, das ihm den Urquell aller Kraft bedeutet. Er ist ein Philister geworden, ein Philister mit der Sehnsucht im Herzen. Er hat Irene, „das Modell", vergessen wollen und Frau Maja geheiratet, der er noch im Hochgefühl seines Triumphes — ganz wie Solneß der kleinen Hilde — die Herrlichkeit der Welt versprochen und dann doch nichts geben kann. Nichts als Stille, als Langeweile.

Sein Herz und seine Träume hat diese Frau nie besessen; sie weiß das. Sie war eine Weile sein kurz verwöhntes, bald vernachlässigtes Spielzeug, während er ärgerlich für teures Geld seine Porträtbüsten knetete und hinter diese Alltags-Gesichter von frappanter Aehnlichkeit mit grausamem Humor etwas Verstecktes, Heimliches legte, etwas Gehässiges, das die guten Leute nicht entdecken können, die mit begeisterten Mienen diese Steinbildnisse bestaunen.

Da kreuzen zur selben Zeit, am selben Tage zwei Personen den Weg der beiden Einsamen, die in trostloser

Ehe hinschleichen; just die beiden Personen, denen sich die Herzen der beiden Wegmüden entgegen sehnen. Jedes in seiner Art. Frau Maja lernt in dem rauhen Bärenjäger Ulfstein, der in den menschenfreien Bergen mit seinen treuen Hunden haust, den robusten, brutalen Thatenmenschen kennen, den sie zum Leben braucht; den herrischen Naturmenschen mit dem Blutgeruch und den groben Händen, der sie lachend auf die einsamen Höhen mitnimmt und dann, da der Sturm kommt, auf starken Armen zu Thal trägt ... Rubek aber findet sie wieder; sie, die er nie hätte verlieren dürfen, die Göttin seiner ersten, seiner besten Werke, die Herrin aller Träume in diesen toten Jahren.

Aber diese Göttin ist eine andere geworden; sie ist damals „gestorben", sagt sie, da er sie verließ. Sie hat im Grabe gelegen, in einer Gruft; und die war vergittert mit Eisenstangen und hatte gepolsterte Wände. Sie spricht nur in wirren, grausigen Bildern von dieser Zeit. Aber die strenge, wortkarge Diakonissin, die sie überall begleitet, erklärt alles. Bald als ihr Schatten erscheint sie, bald als gütige Helferin, bald als symbolische Gestalt für den Wahnsinn selbst, der die nun Auferstandene so lange gefangen hielt. Und noch immer greift der Wahnsinn an ihre blasse Stirn. Und wenn sie glückhungrig zum Leben erwachen will, erscheint ihr die schwarze Schwester, immer ernst und schweigend, wie das lauernde Schicksal ...

Das Ende ergiebt sich fast von selbst. Das lebenskräftige Paar — der rauhe Jäger und die Frau Professorin — nimmt mutig den Lebenskampf auf. Das andere Paar, der Künstler und seine zu spät gefundene Auferstandene mit der zerrütteten Phantasie, unterliegt. Die beiden sterben oben im wildzerklüfteten Hochgebirge.

Mit jähen Stößen kommt der Sturm. Er nimmt die weiße Lawine mit in den Abgrund; und unter der Lawine begräbt er das kurze heiße Glück der beiden Auferstandenen. Ihre noch einmal kurz und grell aufflackernde Lebenslust hat den Tod verachtet.

* * *

Und was lehrt dieser dramatische Epilog?

Rubek, der große, reichbegabte Künstler hat sein Bestes versäumt: die Jugend. Die Kunst ist ihm eine heilige Sache gewesen, und er hat sie nicht zu beschmutzen gewagt mit seinen unreinen menschlichen Begierden. Nun aber, da er stirbt, bekennt er sich zu dem Glauben: ich war ein Asket um eines Phantoms willen. Nicht Entsagen, sondern Genießen ist des Lebens Zweck. Die starke, herrliche Welt meiner Jugend hab' ich zerstört, da ich sie doch nur rein und heilig halten wollte.

.... Und wenn zu Ende des dritten Aktes dieses Epilogs, den ein geistiger Führer der europäischen Litteratur seinen eigenen Dramen schrieb, die die Welt aus dem Schlaf gerüttelt haben, die Lawine niedergeht; wenn es sich weiß und kalt und mitleidslos löst von dem Schneefeld hoch oben am nordischen Fjord und gleitet und wirbelt und mit rasender Schnelligkeit thalwärts fährt; und wenn ich den letzten grausigen seligen Schrei zweier um ihre Jugend Betrogenen höre, die die Lawine tiefunten begraben wird, daß erst die Sonne des Frühlings, die den Schnee schmilzt, ihre innig umschlungenen Leichen finden wird — dann muß ich jenes Jünglings denken weit dort unten im Süden.

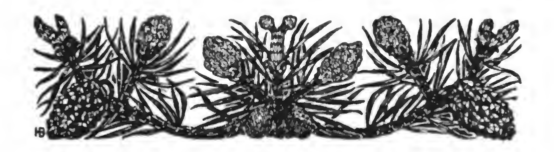
Wie sagte doch der alte Mönch, der mir im Gewölbe des Kapuzinerklosters die Fackel trug und den vertrockneten jungen Leib zwischen den uralten Würdenträgern,

den Kopf mit den langen, seidenen Haaren zwischen den kahlen Schädeln zeigte? Troppo giovane!

Es ist schließlich dasselbe grausame Spiel dort, wie hier. Den harmlos genießenden Sohn einer glücklichen Insel, eines ewigen Frühlings, bricht der Tod in den blühenden Jahren. Und den greisen, klugen Sohn des Nordens hat sich das Leben aufgespart, um ihm am Ende eines Pilgergangs voll Arbeit und Ehren die grausame Erkenntnis zu bringen, daß er tot ist, schon lange, lange tot; und daß das Beste in ihm zerbrach, als er ein Jüngling war. Und damals konnt' er ja nicht ahnen, daß er das Köstlichste hingegeben.

Troppo giovane!





Neue Helden.

Wir nähern uns dem Ende der Saison. Spärlicher werden die Premièren, spärlicher die Erfolge. Aber wie zuweilen bei den letzten Bällen und Festen sich dem aufmerksamen Auge eine leise und doch untrügliche Andeutung dessen zeigt, was im kommenden Winter wohl die Mode werden will, so klingt auch aus den letzten Premièren einer Saison vielleicht mancher Ton herüber, den die folgende Saison in ihren Streitruf aufnimmt.

Und so wenig vielleicht an sich diese Premièren zu bedeuten scheinen, von denen ich hier zum letztenmal im ersten Winter des neuen Jahrhunderts zu reden habe, so legt uns ihr Gesamtbild doch einen Gedanken nahe, einen fruchtbringenden, fröhlichen Gedanken, den wir nicht ohne Dank von der Hand weisen dürfen.

Wenn ich von der einen Novität absehe, die das rührige Schillertheater, die erste deutsche Volksbühne, in unpolitischem Sinn herausbrachte, von Erich Schlaikjers modernem bürgerlichen Trauerspiel „Hinrich Lornsen“, in dem mir ein Talent mit seiner eigenen Vergangenheit abzurechnen scheint, so bleiben uns übrig zur Betrachtung:

Eberhard Königs „Gevatter Tod“, ein Drama in Versen, ein Märchendrama, das, an alte Volkserzäh-

lungen anknüpfend, einen schlichten Bauernsohn zum Glanz des Throns und darüber hinaus zum Verzicht auf die irdische Herrlichkeit führt;

bleibt: Otto von der Pfordtens „König von Rom“, ein Drama in Versen, in dem ein Prinz, Erbe eines großen Namens und keines Reichs, der Sohn eines Titanen, stolz, nicht unedel und nicht ohne glühenden Ehrgeiz, an seiner kleinlichen Umgebung, an seiner eigenen schwächlichen Körperlichkeit zerbricht;

bleibt: Rudolf Lothars „König Harlekin“, ein Drama in poetischer Prosa, das einen Harlekin durch Schuld zum Thron führt und ihn am Ende mit verächtlichem Lächeln verzichten läßt auf die irdische Herrlichkeit und den Prunk des erschlichenen Hermelins.

Keines von den drei Stücken, allein betrachtet, hat uns viel gegeben. Am meisten vielleicht noch Rudolf Lothars Maskenspiel vom König Harlekin, in dem ein Dichter eine prächtige Idee fand und jubelnd aufhob, und ein fleißiger, allzu hastiger Arbeiter dem funkelnden Edelstein dieser Idee eine so verschnörkelte und überladene Fassung gab, daß das natürliche Licht des edlen Steines fast verloren ging. Alle drei Stücke zusammen aber lehren uns ein Großes, ein Wichtiges. Sie lehren uns, daß in den Schaffenden wieder die Sehnsucht sich regt nach hohen, königlichen Helden; nach aufrechten Menschen, die nicht in engen Stuben in Not und Armeleutgeruch aufgewachsen sind, nach Männern auf der Höhe der Menschheit, die mit Kronen wie mit Nüssen spielen und deren Schicksal berufen ist, in den Herzen Tausender wiederzutönen.

Von den einsamen Menschen, die unbeachtet von der Menge, die sie umbrandet, in ihren edlen Gefühlen und in ihren heimlichen dumpfen Trieben einsam sind, will

uns die Dichtung wieder führen zu jenen anderen, die ihre Kunst und Größe, ihre Stellung über dem Gewimmel der am Boden Keuchenden und ihr Flug über die Häupter der ängstlich in ererbten Pflichten und Lasten duckenden Alltagskinder zu königlichen Einsamen macht.

Wir stehen an einem Wendepunkt. Langsam und unmerklich wechselt das Drama seine Helden. Die kleinen Poeten, die talentvollen Plänkler ziehen voran. Es sind die Leute mit dem feinen Spürsinn, die das gelobte Land zuerst sehen, aber sie erobern es nicht. Es braucht aber nur ein Großer die eine große Schlacht zu schlagen, und wir stehen auf dem neuerkämpften Boden einer Dichtung, die vielleicht ehrwürdiges klassisches Erbteil mit den lachenden Schätzen der alten Romantik zugleich ihrem stolzen Ueberwinder zu schenken hat. Das Spiel von „Schluck und Jau" war nur eine heitere Einleitung zu dieser dämmernden neuen Zeit; und vielleicht wird es eine ferne Zukunft keinen blöden Zufall nennen, daß gerade Gerhart Hauptmann, der uns von einem falschen, verirrten, verstiegenen Pathos zurückgeführt hat zu den Leiden und Misèren der kleinen Leute, — zunächst noch im übermütigen Scherz — den Weg einschlug zu den Höhen des Lebens, auf denen sein Rüpelspiel, kein menschliches Sonderschicksal mehr, wie er es sonst gab, sondern ein Gleichnis darzustellen bemüht war.

Die sich aber heute noch ängstlich klammern an die alten Stoffe, die vor zehn Jahren so neu waren, so kühn und so unerhört, sie mögen sich trösten. Eine neue Zeit will ihre neuen Helden.

Das sterbende Jahrhundert hat die seinen gehabt. Und sie waren auch weltenweit entfernt von den Helden jenes andern sterbenden Jahrhunderts, da die Gebrüder

Schlegel, Tieck und Brentano sich regten, da Goethe „Wilhelm Meister“ und „Hermann und Dorothea“ schuf, da Schillers „Wallenstein“ entstand, Thorwaldsen in Rom seine geweihte Werkstatt aufschlug und der Siegerschritt des Napoleon Bonaparte durch Italien und Aegypten den alten Kontinent aufhorchen ließ — so waren es doch redlich gesehene, getreulich der Natur nachgezeichnete Helden. Und auch das mußte wieder gelernt werden, das redliche Sehen und das getreuliche Nachzeichnen. Die Maler werden mich verstehen, wenn ich sage: diese zehn Jahre bedeuten die Akt-Klasse der neuen Dichtung.

Die Zeit vor dieser letzten litterarischen Revolution war nur ein Echo fernen Wohlklangs, eine Fata morgana ferner glänzender Bilder. Die Kunst, die hinter uns liegt, hat uns mutig und brutal zum Leben zurückgeführt; zum Leben um uns. Möge uns die Kunst, die vor uns liegt, wieder zu den Höhen dieses Lebens führen; zum Leben in uns! Dann haben beide ihrer Zeit gedient; und wer der Zeit dient, der dient redlich.

Von denen aber, deren eigenste Domäne die Kleinkunst war, wird sich die neue Kunst nicht aufhalten lassen. Die fleißigen Leute, die so lange gemessen und Hüttchen und Wohnhäuser für Menschen gebaut haben, werden denen weichen müssen, die wieder den Mut haben zu träumen und in ihren Träumen Tempel aufzurichten für eine neue, andächtig lauschende Gemeinde . . .

„Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte,
Nach ew'gen Regeln wiegen sie sich drauf;
Wenn hier die eine matt und welk verglühte,
Springt dort die andre voll und prächtig auf . . .!“

* * *

Es ist ein altes Vorurteil, das unsere Großväter unsern Vätern mit auf den Lebensweg gaben und von dem wir Enkel nie ganz frei werden können: eine Begebenheit, die uns interessieren soll, muß einen Helden haben, der uns interessieren kann. Und da das Drama zum Unterschied von der Lyrik, die nur Gefühle wiedergiebt und Stimmungen verwertet, der Spiegel einer Handlung sein soll, so wird man füglich auch vom Drama erwarten, daß es uns das Ringen und Siegen oder das Ringen und Unterliegen eines Helden schildert. So vielen Wechseln und „Strömungen“ das Drama der Zukunft auch noch wird unterworfen werden, solange es bemüht ist, Sophokles nicht zu vergessen, Shakespeare in Ehrfurcht zu lieben, die Werke der Weimarer Dioskuren nicht erkalten und erstarren zu lassen und doch mit neuen Werkzeugen das lebendige Bild der neuen Zeit zu meißeln — so lange wird auch das Drama des Helden nicht entbehren können.

Aber ist zu irgend einer Zeit der Held von heute auch der Held von morgen gewesen? Gewiß nicht. Wir sehen mit den Augen unserer Zeit. Zu Abenteurern und Phantasten sinken rasch und unrettbar vor unserer strengen Nachprüfung so manche herab, deren Namen von unseren Ahnherren noch mit ehrfürchtiger Scheu genannt wurden, deren plumpe steinerne Bilder noch die welken knisternden Kränze am Sockel tragen, die unsere Eltern in der schwärmerischen Begeisterung ihrer Frühlingstage den Lieblingen zu Füßen gelegt. Und wir krönen so manchen, an dem die Generationen vor uns, gewiß ohne Sinn und Verständnis, ja vielleicht sogar mit leisem mitleidigem oder verächtlichem Lächeln vorübergerollt wären, und sprechen ihn mit feierlichen Zeremonien heilig im Tempel der Kunst.

Ich habe jüngst irgendwo die kühne Behauptung gelesen, es gäbe keine großen Männer mehr, weil das Menschengeschlecht als Ganzes so hoch gewachsen sei. Gewiß, die großen Männer schießen nicht empor wie Unkraut nach dem Regen. Wann aber thaten sie das? Eine spätere Zeit, für die das Kleine und Kleinliche unseres Zeitalters, das uns noch die Blicke verwirrt und die gerechte Messung stört, gefallen und verschwunden ist, wird die überragenden, aufrecht stehenden Steine auch in unserer Zeit schon finden. Manchen Helden unter den Lauten und Glänzenden, manchen unter den Schweigenden und Prunklosen, die bescheiden in der Menge stehen.

Die „Helden" des Tages sind nicht die Helden des Dramas. Eher werden die großen Männer, die dem Gestern den Stempel ihres Wesens und Willens aufgedrückt, die Helden von morgen sein — auf der Bühne. Aber vor allem sind die Helden von heute, wie die Helden von gestern, nicht schlankweg die Guten, die Edlen, die im Geiste Vornehmen, deren Sieg zu bejubeln, deren Fall zu betrauern ist.

In seinen lichtvollen Ausführungen über das Drama — in denen er freilich von dem einseitigen Gesichtspunkt ausgeht, daß Resignation das Endziel des Dramas sein müsse — sagt Schopenhauer einmal sehr richtig: „Der dramatische oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, und daher unerbittlich sein wie dieses; — ingleichen, daß er der Spiegel des Menschengeschlechts ist, und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Thoren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmütigen."

Es ist, als habe Schopenhauer, der in der Zeit schrieb, da Ifflands und Kotzebues unwahre, von Edelmut triefende Stücke dem deutschen Publikum noch ganz ausnehmend gut gefielen, bereits das neue Drama vorbereiten wollen, wie es uns die letzten fünfzehn Jahre zu erkämpfen bestrebt waren. Unsere „Helden" sind nicht oft unter den Edelmütigen gewesen. Wir haben die großen, rücksichtslosen Egoisten im Mittelpunkt unserer Tragödien gesehen. Der Weg von dem ritterlichen Grafen Egmont, der noch in der Todesstunde betet: „Und welcher Mut aus meinen Augen sonst sich über sie ergoß, der kehre nie aus ihrem Herzen in meines wieder"; der Weg vom Marquis Posa, der dem mächtigsten König der Christenheit den Herrendienst weigert mit den Worten:

Ich liebe die Menschheit, und in Monarchien darf
Ich niemand lieben als mich selbst —

bis zu dem Egoisten John Gabriel Borkmann scheint weiter, viel weiter, als ein Jahrhundert.

Aber schon wird langsam, und nur dem sorgsam prüfenden Auge bemerkbar, die Brücke zurückgeschlagen. Der Spiegel wird dem Menschengeschlechte wieder vorgehalten wie früher. Nicht mehr einzelnen kleinern Exemplaren, deren Grimassen und Zuckungen wir bis zur Todesstunde verfolgen müssen, sondern dem ganzen Geschlechte in jenen Vielbeneideten, die die Mitwelt in Haß und Furcht oder in Liebe und Ehrfurcht kennt und von denen der Nachwelt noch steinerne Denkmäler erzählen. Aber bestehen bleibt — so scheint es — auch im Drama der neuen Helden als letztes Ziel aller Mühen und Thaten — die Resignation.

Vielleicht wird der nächste Schritt des Dramas das Wagnis sein, von den Helden auf der Höhe der Mensch-

heit, die uns die Resignation lehren, zu jenen andern Helden auf der Höhe der Menschheit durchzudringen, denen ein Sonnenstrahl auf die Wiege gefallen ist; zu den lachenden Helden, die erhobenen Hauptes durch die Welt gehen, die sie im Schreiten lieben und im Scheiden — segnen.

* * *

Erich Schlaikjers bürgerliches Trauerspiel gehört noch zu jenen, in denen ein Dichter abrechnet mit der Gesellschaft. Es weht eine kalte, schneidende Luft durch das Stück. Ich habe, da ich seinen peinlichen, aber oft mit starkem Talent vorgetragenen Vorgängen folgte, immer an die Worte denken müssen, die Felix Dahn den alten Tronjer in seinem Sterbegesang sprechen läßt:

Und Fluch dem Wahngebiete
Von Sitte, Liebe, Recht, —
Erlogen ist die Liebe
Und nur der Haß ist echt!

Und noch ein anderes, ein berühmtes Motto ließe sich dem Stück voransetzen, das knappe Wort: „in tyrannos!“, das der junge Regimentsmedikus Friedrich Schiller in Stuttgart unter den wütend aufspringenden Löwen auf dem Titelblatt seiner „Räuber“ setzte. Durch die ersten Akte dieses Schlaikjer'schen Stückes weht etwas von dem aufrührerischen Geist, der nicht ohne Selbstgefälligkeit ausruft: „Stelle mich vor ein Heer von Kerls, wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Aber dem Haß von damals und dem Haß von heute, dem Haß des Genies der Karlsschule und dem Haß des Berliner Talentes bieten sich ganz verschiedene Ziele. Damals war es der

Despotismus einiger wenigen, die die Macht hatten; heute ist es die Gesellschaft mit ihren heuchlerischen Stützen, der der Fehdehandschuh ins Gesicht geschleudert wird. Damals winkte der Asperg und der Hohentwiel den Recken, die Rousseaus Evangelium in deutsche Leidenschaft übersetzten. Heute gehört es fast noch zum guten Ton, das gekennzeichnete Objekt des Poetenhasses mindestens in einem Werk verhöhnt und mit Pfeilen des Hasses gespickt zu haben, wie die mauritanischen Bogenschützen den heiligen Sebastian. Und mancher der Wüteriche ist reuig in den Schoß der geschmähten „Gesellschaft" zurückgekehrt, nachdem ihm derbe Scheltworte und kecke Satiren die Mittel eingebracht, einer der Ihren zu sein.

Schlaikjer gehört zu den ehrlichen Hassern.

Hinrich Lornsen hat als Knabe seinen Vater verloren. Der war Lotse und ein verwegener Segler. In einer neblichen, stürmischen Nacht fuhr er hinaus und kam nicht wieder.

Das Meer hat den Allzukühnen gestraft, sagen die Leute. Das Meer hat keine Schuld an seinem Tod, sagt der herangewachsene Sohn.

Denn er erinnert sich deutlich jener Nacht, da der rauhe Vater Abschied von ihm nahm und ihn unter Thränen küßte. Er wollte sterben. Später hat der Sohn die Erinnerung an das Geheimnis seiner Abschiedsstunde zusammengebracht mit dem Gerede und Getuschel der Leute, mit seiner und seiner Mutter Lebensführung. Hinterlassen hat der Lotse nichts. Und doch hat Klein-Hinrich nicht in die Armenschule gehen müssen; und doch wohnt die Mutter im eigenen Häuschen. Ein reicher Reeder, dem sie früher die Wirtschaft geführt, hat alles bezahlt ... Und nun weiß er, warum der Vater sich dem

Trunk ergab, wie die Leute reden; und warum er hinausfuhr in den Nebel, um zu sterben.

Seit der Stunde, da Hinrich Lornsen Gewißheit hat darüber, wer seinen Vater in den Tod getrieben, ist sein Leben und Denken erfüllt von Haß. Er giebt den Lehrerberuf auf und wird Schriftsteller, diesen Haß umzugießen in flammende Werke. Nur eines weichen, träumerischen Gefühls ist er noch fähig: der Liebe zu Anna, der Lehrerstochter, die ihn, den Wilden und Friedlosen, mit ihrer sorgenden Liebe umgiebt.

Der Reeder, der für seine Stellung fürchtet, besucht zum erstenmal seit zwanzig Jahren die Geliebte von einst. Damals hat er sie schon bewundert wegen ihrer Rücksichtslosigkeit; heute ist sie eine harte, unbeugsame Frau geworden, die den Sohn nicht versteht noch liebt.

Der Reeder verlangt, daß sie den Sohn aus dem Städtchen entfernt. Sie willigt ein.

Der Versuchung, eine bequeme Stellung im Dienste des Reeders anzunehmen, widersteht Hinrich hohnlachend. Da er nicht in Gutem gehen will, so muß ihm die Mutter die Thür weisen. Und sie thut es, obschon der Sohn sich kaum von schwerer Krankheit erholt hat. Jetzt bricht sein lange mühsam gebändigter Haß die Dämme und schäumt über. In einer leidenschaftlichen Scene erklärt er der Mutter, daß er alles weiß, alles, und daß sie ihn nicht betrügen kann mit ihrer Maske. Er liebt den toten Vater, den sie gehaßt, und den sie, er weiß das — in den Tod getrieben.

Unter dieser Wucht der Anklagen bricht die alte kränkelnde Frau zusammen. Sie stirbt daran. Hinrich ist tieferschüttert. Bereuen kann er nicht; aber er will aus der Welt fliehen, wie ein Muttermörder. Auch auf die

Liebe des reinen Mädchens will er verzichten. Aber diese Liebe wird stärker sein, als seine Selbstanklage, sie wird ihn — morgen noch nicht — aber vielleicht in Jahren — zurückführen aus dem Dunkel ans Licht, in die Welt, in die Arbeit, ins Leben . . .

Mit diesem Ausblick entläßt uns der Dichter.

* * *

In der Buchausgabe fehlt der versöhnliche Ausblick.

Der von Haß verdüsterte Pessimismus Schlaikjers ist wahrer und konsequenter in der ersten Niederschrift gewesen. Bühnenpraktiker mögen ihm gesagt haben: das Publikum will das nicht. Und siehe da: der große Verächter der Gesellschaft beugt sich vor dem Publikum, das doch nur eine Auslese dieser satten Philister darstellt. Er beugt sich und mildert den Schluß dieses Stückes, das von starrer Ueberzeugungstreue überfließt.

Gleichviel, dieses Stück, zu dem der Dichter gute Modelle in der Geschichte gehabt haben mag, enthält viel gute Beobachtungen und manches packende Wort, das der Haß diktiert hat. Man darf gespannt sein auf ein späteres Werk des Dichters, in dem er weniger Partei ergreift, in dem er gerechter, ruhiger und bedächtiger geworden ist. Das Maß von Gemeinheit und niedriger Gesinnung, das er diesmal auf seine Nebenpersonen ausgegossen, ist unerträglich, fast so unerträglich, wie diese unleidliche Mutter, die ihren einzigen Sohn nur zu quälen weiß. Freilich der Sohn — soviel wir von ihm sehen — ist ein Flegel; und es ist seltsam, daß die Flegelhaftigkeit auf der Bühne uns die besten Charaktere verleidet.

Nur auf der Bühne? Ehrlich, wer würde gern mit einem Menschen verkehren, der ein Herz von Gold und den Verstand von zweien der sieben Weisen besitzt, aber

die kleine besondere Angewohnheit hat, — auf die Möbel zu spucken? ... Ich denke, solchem braven Manne würde jeder von uns ungefähr schreiben, was Johanne Schopenhauer aus anderen Gründen ihrem sehr klugen Sohne schrieb: Es gehört zu meinem Glücke, zu wissen, daß du glücklich bist; aber nicht: ein Zeuge davon zu sein ...

* * *

Ich erwarte von Schlaikjer nur Gutes. Ich erwarte von den Verwandten der Schlaikjer'schen Helden nichts Gutes mehr. Nur eine Linie derber gezogen, und wir haben den unsympathischen Typus des geistigen Kraftmeiers, des rüden Radaubruders, der in seinen schlechten Manieren, in seinen ungesalzenen Grobheiten und seiner schmutzigen Leibwäsche schon ein Programm sieht.

Nein, wir streben andern Zeiten und andern Helden zu. Und dafür haben die drei Autoren, die ich hier so kurz behandeln will, wie es ihre schwächlichen Werkchen verdienen, entschieden eine bessere Fühlung gehabt, als der talentvollere Schlaikjer.

Otto von der Pfordten kommt uns sehr historisch, wie er glaubt. Er mag recht haben, sofern er diesen Vorzug auf die Kostüme bezieht, in die das Kgl. Schauspielhaus seine Darsteller steckte, um den „König von Rom" würdig in die Erscheinung treten zu lassen. Er mag auch recht haben in Bezug auf die Nachbildung jener Wiege, die im Frühjahr 1811 die Stadt Paris dem Kaiser Napoleon für seinen Sohn zum Geschenk machte und die wir nun im getreuen Abbild in der Pfordten'schen Dichtung bewunderten. Aber es war ein böses Omen, daß schon in den ersten Scenen ein goldenes Gehäus, zum Schlafen bestimmt, aller Blicke magnetisch auf sich zog.

Der „König von Rom“ wäre ein verfehltes Stück, auch wenn die Verse besser wären, in denen er geschrieben ist. Ein Prinz, von dem die Historiker nichts mit Bestimmtheit wissen, als daß er nichts geleistet hat, nichts leisten durfte und früh gestorben ist, kann unmöglich Held einer Tragödie sein.

Des albernen Versuches, den Sohn Napoleons durch eine Dame spielen zu lassen, sei nur kurz und mit Schaudern gedacht. Die ehrgeizige Spielerin, die der Ruhm der alten Sarah Bernhardt nicht schlafen ließ, verriet in ihren bald trippelnden, bald grotesken Schritten, in ihrem koketten Wiegen des Köpfchens, kurz in jeder Bewegung die so dumme, wie widerliche Mummerei. Man sollte solche Scherze der Geschlechtsverwechslung nun endgültig dem Zirkus überlassen ...

Am 20. März 1831 kommt General Bertrand, in dessen Armen der Kaiser gestorben ist, nach Schönbrunn und weiß den Herzog der Reichsstadt heimlich zu sprechen. An demselben Abend soll die Flucht nach Frankreich stattfinden; vorher erklärt der Herzog noch der jungen Erzherzogin Renata seine Liebe und setzt sich mit seiner Mutter, die den Vater nie geliebt und nie verstanden hat, so heftig wie unnötig auseinander. Da ihm aber bei der entscheidenden nächtlichen Zusammenkunft der General Bertrand nicht die stolzen Garantien geben kann, die der Ehrgeiz des Korsensohnes verlangt, tritt der Herzog in letzter Minute freiwillig zurück von dem Fluchtplan. Ein Blutsturz macht seinem Leben ein Ende, als just eine Abteilung des Regimentes Gyulay, das ihm sein Großvater, der Kaiser von Oesterreich, verliehen hat, in den Saal marschiert ...

Das ist die ganze Handlung des langen und überflüssigen Stücks, das der historischen Wahrheit so nahe

kommt, wie Fräulein Poppes geziertes Wesen dem schlanken blassen Prinzen, den der Gram verzehrte, ein Sohn des großen Kaisers und doch nur ein Spielzeug Metternichs zu sein. Denn Fürst Metternich hat nie anders mit dem Sohne des verhaßten Welteroberers gerechnet, als um in seiner Person, in seiner gefährlichen Jugend ein Mittel zu haben, Louis Philipp zu schrecken und in Schach zu halten.

Es ist in Wahrheit eine grausam satirische Komödie der Weltgeschichte gewesen, was hier in mühsamen Versen ohne Duft und Glanz, ohne Kraft und Ueberzeugung zu einem Drama verzwergt und verdorben wurde.

* * *

Nicht ganz so unglücklich, wie von der Pfordten am historischen Stoff, hat sich Eberhard König an dem Stoff eines lieben, deutschen Märchens versucht. Es ist immer mißlich, wenn Leute in einem Drama den Beweis erbringen, daß sie — nicht ungeschickte Lyriker sind.

Zahlreiche lyrische Stellen sind das Beste an der Arbeit Königs. Das Schwächste daran ist die Philosophie. Einmal hat sie überhaupt nichts zu schaffen mit dem schlichten, prächtigen Märchenstoff, der nur wirken kann, wenn er naiv und ehrlich in Holzschnittmanier behandelt wird. Dann aber ist Königs Philosophie auch unklar und verworren. Und sehr zum Schaden des Dramas weicht er von der Grundidee ab, nimmt ihr jeden Humor und belastet sie mit mancherlei unnützer Gedankenfracht.

Der Tod hat schon bessere Figur gemacht auf der Bühne, als just in Königs Stücks.

* * *

Das Patenkind des Todes ist bei König der Sohn eines armen alten Häuers, der schon im ersten Akt stirbt.

Der Jüngling, im Walde als eine Art Parzival in reiner Thorheit aufgewachsen, zieht mit dem Segen und Geschenk des Todes in die Welt. Er kann und darf mit dem geschenkten Wundertränklein Kranke heilen, an denen die Kunst der Menschen schon verzweifelt. Nur wenn er den schwarzen Gevatter zu Häupten des Bettes stehen sieht, dann muß er sterben lassen, was sterblich ist.

So wird er ein Wohlthäter der Menschheit, und die ganze Bevölkerung des Landes dankt's ihm — eine Scene, die sehr zu ihrem Nachteil an Fausts Osterspaziergang und Empfang durch die Bauern erinnert.

So wird er auch zu des Königs holdseligem Töchterlein gerufen, und er liebt sie beim ersten Anblick, wie sie ihn liebt als ihren Retter, an dessen Kraft sie glaubt.

Aber dieses Opfer, gerade dieses blühende Leben, will der Tod für sich. Hans, der junge Held, lehnt sich grimmig auf gegen sein Gebot, er ringt mit dem schwarzen Gevatter, er trotzt ihm das Mädchen ab, und hohnlachend läßt der Tod dem Ungehorsamen und Undankbaren seinen thörichten Willen; aber seine Kraft und seinen Glauben an die Freude nimmt er mit fort . . .

Hans wird König, aber er watet durch Blut zur Größe. Der schwarze Ritter ist sein entsetzlicher Bannerträger.

Weib und Kind gehen im Seesturm unter. Er bleibt allein, einsam auf dem goldenen Thron.

Als alter müder Mann findet er endlich den Weg zurück zum Spielplatz seiner Kindheit im Walde. Hier ruht er aus. Hier ruft er flehentlich den Gevatter. Hier wird er erhört.

Der Gevatter Tod kommt, ihn zu erlösen.

* * *

Auch Rudolf Lothars vieraktiges Maskenspiel, das uns das Gastspiel des Wiener Volkstheaters im Deutschen Theater brachte, ist ein Königsdrama, und es ist trotz vieler Schwächen das beste unter den genannten. Seine Sprache ist nicht berauschend; seine Scenenführung ist oft kindlich naiv und ungeschickt; seine Sentenzen sind billige Weisheiten, die durch den Ernst, mit dem sie vorgetragen werden, nicht besser, nicht tiefer wirken.

Aber das Stück hat eine entzückende Idee. Man könnte dem Schicksal gram sein, daß diese herrliche Idee nicht dem Stärksten unter den Lebenden in die Hände fiel, sondern daß ein flinkes Talentchen sich daran machen durfte, sie durch allzu eilige und allzu billige Fassung zu verderben.

* * *

Ein wüster König stirbt. Sein weit wüsterer Sohn erbt Krone und Reich.

Dieser rohe und unverständige Prinz hat sich von seinen Reisen, von denen er nach zehnjähriger Abwesenheit in der Todesnacht des Vaters zurückkehrt, ein paar Gaukler mitgebracht. Darunter den klugen Harlekin und die hübsche Columbine.

Während nebenan sein Vater beichtend stirbt, stellt der saubere Fürst in brünstiger Gier Columbinen nach. Der eifersüchtige Harlekin, der sich bis jetzt wie ein Sklave geduckt hat, ersticht ihn und wirft den Leichnam ins Meer.

Harlekin hat bei tausend tollen Streichen, seine Aehnlichkeit an Statur und Gesichtsbildung benutzend, den Doppelgänger des Prinzen spielen müssen. Darauf baut er nun in der Verzweiflung seinen Plan. Der Prinz liegt unten bei den stummen Fischen, so wird er, Harlekin, den Prinzen spielen.

Er erscheint in des Toten Barttracht, in seinem Kleid und Gehaben; und alle huldigen ihm. Harlekin ist erstochen vom Prinzen — so heißt es — und es scheint in der Ordnung, daß Prinzen Gaukler erstechen. Der Prinz aber lebt und will sich krönen lassen.

Die blinde Mutter des Toten soll ihn krönen. Harlekin gesteht ihr, wer er ist, auf ihren starken Geist nicht umsonst vertrauend. Wenn er, der Kühne und Kluge, nicht König bleibt, wird es der schwachsinnige Vetter des Toten, den die eigene Mutter gehaßt hat, weil er schlecht und roh war.

Und die blinde Frau krönt Harlekin in einer Scene, die nicht zu ihrem Vorteil an die gewaltig gedachten Marfa-Scenen in Schillers Demetrius-Entwurf gemahnt.

Aber dem neuen König, der nur das Gute will, steht alter Brauch, steht Ehrgeiz der Großen, Haß, Neid und Tücke im Wege. Er kann die Königsrolle nicht leben; nur spielen könnte er sie in einem von Gift und Dolch bedrohten, öden Possenspiel.

Das aber will er nicht. In einer Vorstellung seiner Gaukler kehrt er just in der Nacht, da er ermordet werden soll, zu seinen geliebten Komödianten zurück, die wenigstens ehrlich zugeben, daß sie nur posieren und Komödie spielen. Er erscheint mitten in der Vorstellung und spielt den Harlekin; er schließt Columbine in die Arme, er sagt dem erlauchten Publikum bittere Wahrheiten und flieht dann mit seinen Genossen, die erborgten Gewänder seiner Herrlichkeit und den falschen Bart des Königs zurücklassend.

* * *

Es ruht ein prächtiger Schatz an Weisheit und Größe, wenn man will auch an Bitterkeit und Ironie,

in diesem Stoff. Lothar hat den Schatz nicht gehoben. Der erste Akt verspricht viel, die folgenden halten wenig.

Sein König Harlekin gehört schon zum Geschlechte der neuen Helden. Er hat einen Tropfen ihres Blutes. Aber er ist nur ein Vorläufer. Sein Held kann sich auf dem Throne nicht halten und steigt, ein lachender Philosoph, ins schlichte Bürgertum zurück.

Die Helden werden folgen, die sich zu behaupten wissen. — —

. . . . Andre Zeiten kommen,
Es lebt ein anders denkendes Geschlecht!



Namenverzeichnis.



